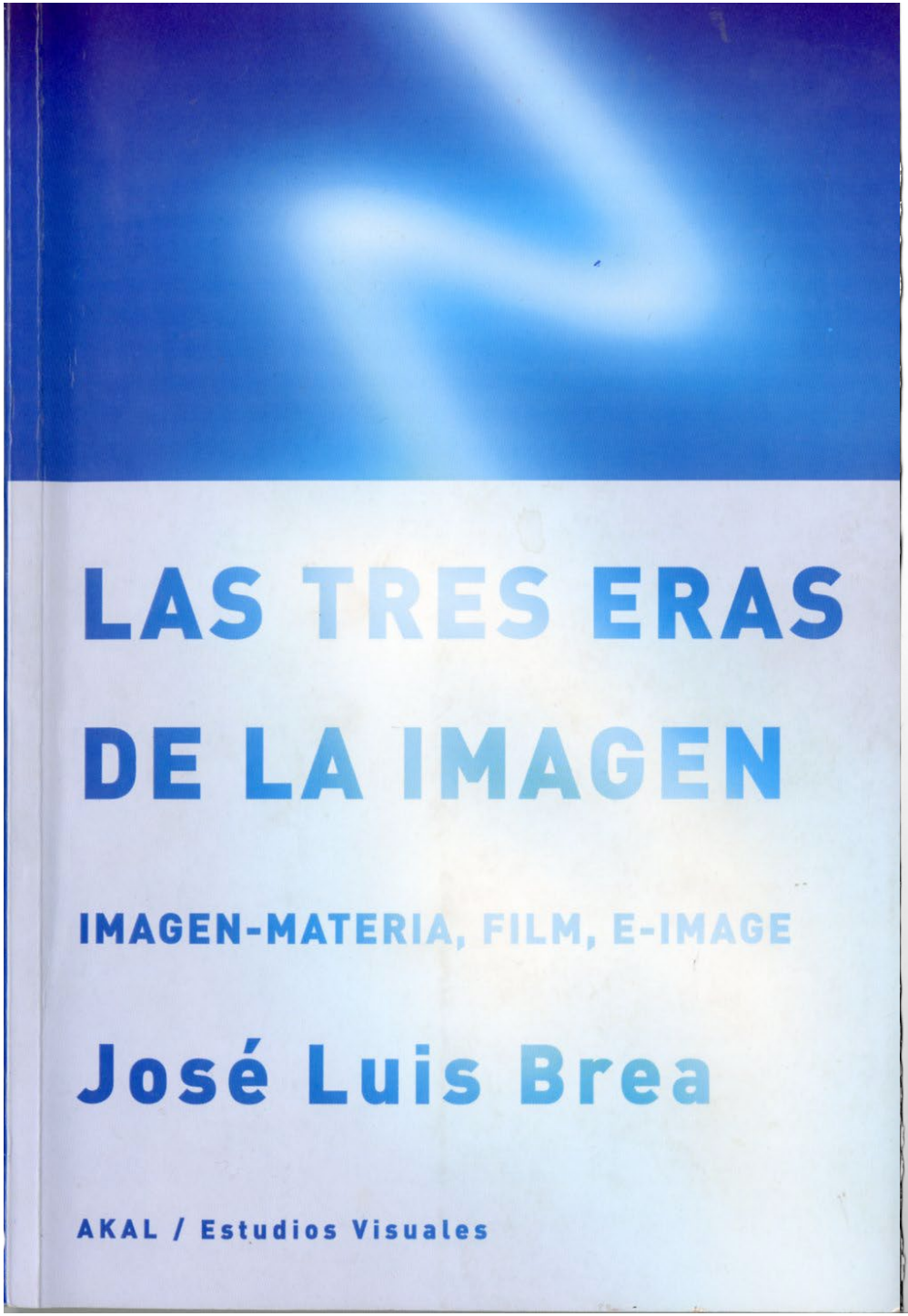


AKAL
ESTUDIOS VISUALES 6
DIRECTOR
José Luis Brea

Diseño de cubierta: Sergio Ramírez

Diseño interior: RAG

© José Luis Brea, 2010

© Ediciones Akal, S. A., 2010

Sector Foresta, 1

28760 Tres Cantos

Madrid – España

Tel.: 918 061 996

Fax: 918 044 028

www.akal.com

ISBN: 978-84-460-3139-0

Depósito legal: M. 3.210-2010

Impreso en Cofás, S. A.
Móstoles (Madrid)

Reservados todos los derechos. De acuerdo a lo dispuesto en el art. 270 del Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan sin la preceptiva autorización o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.

José Luis Brea

LAS TRES ERAS DE LA IMAGEN

imagen-materia, film, e-image

akal

Advertencia previa

Aunque este ensayo se ha escrito, es obvio, de una única forma, en una secuencia determinada, puede sin embargo ser leído de varias.

La primera es la convencional, la propiciada por su estructura de libro y el modo en que su forma –la *forma libro*– ordena *secuencialmente* la lectura, frase tras frase, epígrafe tras epígrafe, capítulo tras capítulo, decantación todo de un índice lineado. Longitudinal al eje de paginación, esa lectura sigue (aparentemente) el orden lógico de una historia –de una narración– que además alimenta la perspectiva de una cierta Historia, de un decurso en el tiempo –de las distintas fases, o eras, de la imagen.

Por supuesto que ésa es una lectura legítima, y no es mi intención restarle todo valor –por ejemplo, uno pedagógico indudable–, pero sí advertir que ella ofrece una perspectiva «darwinista» del desarrollo de epistemes escópicas fundada en el de los hallazgos técnicos que ni el ensayo ni yo mismo pretendemos defender a ultranza: sabemos que, en efecto, distintos regímenes escópicos –y, por supuesto, técnicos– pueden solaparse y cohabitar en distintos tiempos y épocas –la nuestra, a este respecto, es un buen ejemplo, en que conviven de hecho los tres–, incluso para las mismas tradiciones culturales, y que, por tanto, no hace al caso considerar que entre ellas se produce «evolución», «progreso» –en el sentido de una historiografía moderna de la ciencia–, sino fundamentalmente diversidad cultural, simbólica. Aunque sólo fuera por ello –por restarle peso a la lectura *historicista* favorecida por la *forma libro*–, me parece muy importante señalar que ésa no es la única elegible: que también hay *otros modos posibles* de recorrido de este ensayo, al menos dos más, y que ambos han estado presentes –incluso más que el primero– durante el proceso de su redacción.

La primera de esas dos «lecturas alternativas» se estructura en estratos, en escenarios, en nodos de problemas, y persigue una lectura transversal que entrega un mapa segmentado, atendiendo a tales instancias temático-problemáticas. Por ejemplo, busca analizar los modos de la economía propia de las imágenes (cada uno de sus tipos) o su relación con el modo general de organizarse la producción de riqueza. O, por otros ejemplos, la evolución de las expectativas de orden simbólico que cada uso de la

imagen «canaliza mejor», o el tipo de *estudios* que mejor se relacionan con ello. Así, esta segunda lectura reclamaría otro orden, *transversal,* en el acceso a los epígrafes, saltando constantemente al seguirlos de capítulo en capítulo para acaso tener que volver luego a los anteriores con el fin de iniciar el seguimiento de otro problema, o abordar otro escenario de cuestiones.

Con la finalidad de facilitar esa segunda lectura ofrecemos, al final del libro, una especie de cuadro sinóptico o tabla de doble entrada en que el lector puede reconocer el mapa de estratos –de planos y nodos temáticos– que, intuitivamente, han organizado el despliegue de cuestiones seguido en cada *escenario sistémico,* en cada una de las tres eras.

Finalmente, una tercera lectura –al menos, una más– es posible. En este caso seguiría lazos subterráneos de todo orden, que podrían remitir desde cualquier cuestión abordada en una u otra fase a otra cualquiera que se abordara: desde, por poner un ejemplo, el problema de la adquisición de una fuerza de fe para las imágenes en su relación con el ascenso de un programa de promesas simbólicas, el cristiano, hasta, digamos, el inicio de su decaimiento en el escenario de aparición de los formatos técnicos de su reproductibilidad.

Ésta es una estructura mucho más enjambrada y difícil de mapear: se corresponde con una lógica de enlaces que ya no es lineal y para la que no basta ni siquiera el cuadro coordenado de la doble entrada. Es una estructura que se despliega en horizontal, en planicie, pero permitiendo saltos matriciales, que no siguen ninguna secuenciación específica, sino la puesta en conexión *hipertextual* de unos lugares con otros. Esta tercera lectura sería quizás la más cercana a una nueva forma –la *forma hipertexto*– que tal vez sea ya la más característica de los *aparatos de gestión del conocimiento* propios de nuestro tiempo, del tipo de los que se analizan y valoran como también característicos para nuestra *era de la imagen electrónica.*

Facilitar el acceso a esa estructura no es nada sencillo en un *objeto libro,* pero podría hacerse en uno de formato electrónico –en un *e-libro,* digamos–. De algún modo, este ensayo ha sido principalmente pensado bajo la forma cartográfica de ese nuevo formato, en el que el uso del *hiperenlace* ayudaría a favorecer esta lectura en rizoma, matricial, en la que se revelaría esa articulación más compleja de lo que podríamos llamar su *hiper(intra)texto.*

Articulación que un dispositivo de análisis semántico –tipo *nube de tags*– ayudaría aún mejor a reconocer, a desvelar. Facilitando saltos que incluso pudieran *abrirlo* a una exterioridad de la que, en todo caso, es artificial mantenerlo aislado. Así, ese *hipertexto interno* podría circular a la vez por una infinidad de otros textos –propios y ajenos– con los que su interioridad semántica y conceptual sin duda dialoga. En ello obtendría acaso la mejor de sus formas posibles, aquella que podría ser a la vez la misma más profunda del pensamiento, como máquina radial de síntesis conectivas, que en toda dirección y a cualquier distancia es capaz de encender la fuerza imanada de una –siempre una más, siempre en plus– nueva sinapsis productiva.

i. imagen-materia

Promesa de eternidad

Promesa de duración, de permanencia –contra el pasaje del tiempo–. He aquí lo que las imágenes nos ofrecen, lo que nos entregan, lo que buscamos en ellas. Es un error pensar que ellas tienen algo que *decirnos,* acaso que representan el mundo –o lo real–. No, no lo hacen. Ellas son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizando, sobre todo, nuestro *deseo* –acaso nuestro *deseo de ser*–. Ellas están ahí queriendo hablarnos –o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas– de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué –como tales– nos es dado esperar, al fin y al cabo. Qué nos cabe acaso esperar ante la muerte, frente a la irrevocable cesación de ese mismo ser –que ellas nos *prometen* como nuestro.

Pongamos que ellas aparecen ahí, y acaso nos miran, respondiendo entonces, y principalmente, a nuestro –más tierno, más *duro*– deseo de durar[1], a la exigencia íntima de que la intensidad de la experiencia que hemos vivido con la fuerza de una singularidad que imaginamos absoluta –recordemos la escena final del replicante en *Blade Runner:* «*Yo* he visto cosas que vosotros no creeríais»– no se pierde, no queda en la nada oscura de lo que, *como lágrimas en la lluvia,* podría borrarse de la memoria –de *toda* la memoria, de la memoria *de todos.*

Puede que, en efecto, todo el sentido de las imágenes en el mundo –todo el de una cierta concepción de la cultura, en su conjunto– sea el de un furioso acto de rebeldía –acaso inútil– contra la certidumbre de que ese horizonte de negrura, de absoluta nada, sea el único destino que espera a todo lo que hemos vivido, sentido. Como si ellas pudieran abrirnos el camino al pacto mefistofélico, las instituimos tal vez como *promesas de memoria:* memoria que expande lo vivido hacia los *otros* –en los que ese *yo* se ensancha en colectividad, de la que toda imagen hace enseña– pero también y

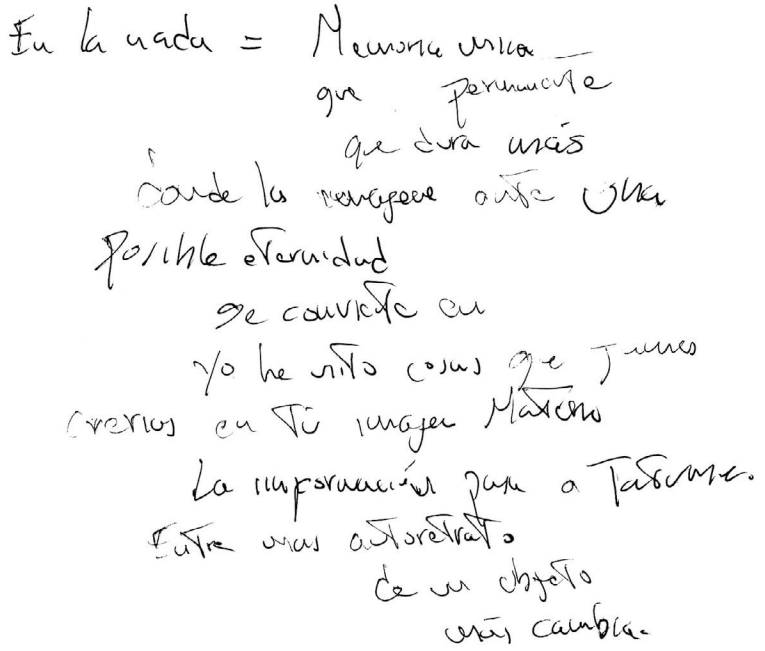
[1] La expresión, tomada del título de una obra de Paul Éluard (1950).

sobre todo hacia el *porvenir* –y sus habitantes *otros*–. Memorias contra el tiempo, contra su pasaje, contra la efimeridad visible e implacable del mundo que nos rodea, y la nuestra propia, incursos en ella.

Promesas de memoria y duración que quisieran poder obedecer al imperativo fáustico –«¡detente instante, eres tan bello!»–. Máquinas para cumplirlo: dispositivos de *detención,* congeladores del tiempo. Acaso, sí, poblamos de imágenes el mundo para inútilmente protegernos de una certidumbre mucho más implacable y certera en su sobriedad – una que en todo, menos acaso en ellas, se dice:

Que *en nada hay permanencia...*

Que en nada hay duración, que en nada –y las imágenes en ello habrían nacido *falsarias*–, funda esperanza su leve y espuria *promesa de eternidad.*



Máquinas de detención: la imagen *estatizada*

Innecesario, casi, decir inmediatamente que esa *fuerza de promesa* de que hablamos se realiza en el contexto de una historicidad y una tradición cultural específicas –a nadie se le escapa que tal *promesa de eternidad,* por ejemplo, no podría predicarse de las imágenes en el contexto de una tradición islámica, ni aun de otra hebrea– y vinculada también a unas condiciones técnicas de producción que, al mismo tiempo, determinan en su conjunto los potenciales simbólicos –la fuerza de la promesa antropológica– que ellas van a administrar.

Por lo que se refiere a ésta de la que hablamos, es inseparable de un régimen técnico –que durante mucho tiempo, por ser el único, ni siquiera había sido reconocible como tal–. A saber: el de la *imagen-materia,* el de la imagen producida como «inscrita» en su soporte, soldada a él. Indisolublemente apegada a su forma materializada, bajo este régimen técnico la imagen tiene que ocurrir *sustanciada en objeto* –cuadro, grabado, dibujo, bajorrelieve, escultura– del que resulta inseparable, en el que se encuentra incrustada, sin el cual no puede darse. La *imagen-materia* es una imagen «encarnada», digamos, que para la eternidad –o, cuando menos, «para la duración»–; vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral. Por supuesto que como tal materia está sujeta a deterioro, a erosión, a desgaste: pero a su alrededor se alza toda una industria, toda una institución social –la de la conservación, la de la restauración– para asegurar que esa erosión, propia del tiempo, sobre la materia misma no afecte a la *imagen.*

Como tal, y gracias a ello, la imagen –bajo este particular régimen técnico regulador de su producción como incrustada en materia, cristalizada en objeto– adquiere la cualidad de la permanencia, de la fijación, de la inmutabilidad. Es el producto por excelencia de la vida del espíritu, que, frente a la experiencia generalizada del cambio, no se ve afectado –no debería verse: ahí el trabajo restaurador– por el pasaje del tiempo.

Para ellas, en efecto, no hay tiempo, o el tiempo ha dejado de pasar. Ellas nunca atienden al presente, vienen siempre del pasado, traen *memoria.* La memoria de un

tiempo otro –siempre hay un *hic et nunc,* una coordenada espacio-temporal concreta que fija la signatura *de origen,* sobre cuya certidumbre podemos constatar también la de su *originalidad*– del que ellas nos llegan como *envío,* atravesando eones. Sí: para estas imágenes –o quizá diría «para las imágenes producidas bajo este régimen técnico»– el tiempo se ha detenido.

Pero ello es así porque son ellas mismas las que están detenidas, *estatizadas.* Ellas capturan, y retienen, un tiempo único –son todo lo contrario, por ejemplo, de un espejo, siempre dispuesto a *llenarse* de cualquier presente, infieles siempre los espejos– para entregarlo a lo intemporal. Y si lo logran es porque su tiempo interno –no, para ellas no hay narración, no hay secuencialidad– es precisamente uno, único, un tiempo congelado, detenido, estático.

El tiempo de la imagen, en efecto, es *un tiempo estático,* único. Pero claro, es: *bajo este específico modo o régimen técnico* –que es el propio de la imagen-materia–. Uno que se aplica a producirlas *moldeándolas en ella,* en materia, produciéndolas con ella, de ella, fabricándolas como unidas indisolublemente a su soporte. De esa unión indisoluble y de la consiguiente unicidad estática de su tiempo de narración, interno, se sigue toda su *potencia de promesa,* la peculiar forma en que estas imágenes son –y han sido– siempre para nosotros, sobre todo, *memoria,* escritura de retención contra el pasaje del tiempo.

Imágenes: *memorias de archivo*

Aquí la memoria es *puesta en consigna,* consignación. También ello tiene que ver, desde luego, con el poner algo *«en signo»,* hacer que un operador dado valga por *algo otro* que sí; pero, sobre todo, aquí se trata de un poner ese algo *a resguardo,* a buen recaudo, a salvo del tiempo –y su efecto de borradura–. De un guardar en consigna que representa fundamentalmente un acto de preservación, de *patrimonialización,* cuya vocación última es permitir el rescate, la reposición, de lo intensivo capturado de un evento –en un escenario y tiempo otro.

Aquí y así, la memoria funciona entonces como *extracción,* como un *poner en afuera,* en exterioridad –según el modo de la *hypomnene* griega– un suceso de su curso. Desde ese afuera –del curso del tiempo, de los viajes mismos de la luz que hacen brotar imágenes de cada objeto a cada segundo– la imagen es fuerza de archivo que retiene lo capturado para que, fuera de su tiempo propio, pueda de nuevo recuperarse, venir de nuevo a *ocurrir.* Para que, en realidad, en todo momento *persista ocurriendo,* suspendido en el tiempo estatizado de la representación.

Desde ese tiempo interrumpido y por estar en él, la imagen se carga de *impulso mnemónico,* se hace *memoria,* fuerza de reposición, entra en la lógica *conmemorativa* del monumento. Actuando como «memorial del ser» –como la *mnemotecnia de la belleza* definía Baudelaire al arte–, la imagen oficia entonces de *disco duro* del mundo: ese lugar en el que todo puede ser confiado en la esperanza de su recuperación inmodificada. La imagen –esta forma técnica particular de la *imagen-materia*– es una memoria ROM, de archivo rescatable, de *back-up,* que pone toda su potencia *mnemónica* al servicio de una promesa-garantía: la del –eterno quizás– *retorno de lo mismo.*

Ahora: esto que se nos aparece como una cualidad –de la que se deduce toda la fuerza de un potencial simbólico– podría, en realidad, ser reconocido como la precariedad técnica de un procedimiento de producción que falla en alcanzar a relacionarse eficientemente con aquello a lo que espejea, de lo que pretende dar cuenta y hacer representación. Incapaz de retener apenas más información que la que concierne a esa minúscula coordenada espacio-temporal –ese minúsculo rinconcito del ser, ese *infra-*

leve instante cortado del tiempo–, la imagen-materia registra con enorme torpeza la desbordante energía del mundo, pierde su velocidad, su pista. Para cuando ella llega a haberse procesado del todo –y su procedimiento productivo, manual, lleva la marca de la lentitud y la limitación–, para entonces todo aquello de lo que se rinde cuenta ya ni siquiera existe: su mundo –el mundo de la imagen-materia– es siempre un mundo en *delay,* en diferido, el *mundo que fue* – un mundo de antepasados.

Demasiado incapaces acaso de olvidar –de *vaciarse* de memoria, como hacen los espejos–, estas máquinas se obcecan en *recordar* y devolver siempre un «lo mismo». Cada vez que volvemos sobre ellas, y haya pasado tanto tiempo como haya pasado, nos re-entregan exactamente el mismo contenido, la misma figura. ¿Qué es lo que hace que, aun así, todavía las contemplemos, volvamos una y otra vez a ellas –que siempre «narran» lo mismo, algo además tan parco, tan breve–? Que, en realidad, ellas ofician como *operadores de repetición,* cuyo trabajo simbólico es precisamente el de hacer volver a lo idéntico como idéntico: éste es su extraño misterio, su potencia. Y su miedo e impotencia se cifran en lo mismo: en la diferencia. Ella, la diferencia, es lo que las imágenes no son capaces de alojar. No, ellas –las imágenes– no son buenas para registrar lo distinto, la diferencia, el diferir mismo de la identidad –en cuanto al tiempo–. Pongámoslo así: que ellas son torpes, son el primer y todavía muy precario desarrollo de una tecnología de registro del acontecimiento –antropológicamente decisivo– que hace de torpeza virtud. Le pierde el respeto a la diferencia, pero, a cambio, instituye todo un entorno de garantías para la representación y, en su institución, para la propia formación antropológica de la cultura (de una forma específica de entender la cultura, excusado decirlo).

Pongamos que –como al Funes de Borges, como a las geishas de *2046*– a las imágenes les faltaba, todavía, aprender a olvidar un poco –acaso para poder *memorizar mejor,* para ser más fiel registro del *acontecimiento,* para dar vida a un conocimiento mejor constituido sobre él–. Pero no nos engañemos: estaba decidido en su misma forma técnica –en ese su torpe estar fabricada mediante esa premiosa «inscritura» en materia que la decidía inmóvil, estatizada, para siempre tediosamente *idéntica a sí misma*– que ella hubiera de consagrarse a religar la *repetición invariada de lo mismo.* Que de ello extrajera toda su potencia simbólica era tan inevitable –pues carecía de cualidades otras– como que ésta se desplegara enteramente como *fuerza de memoria.* Con la forma, en efecto, de las *memorias de archivo,* de guarda y recuperación, de consigna y reposición, patrimonializadoras. Para extraer de ello el poder de atraer cada pasado a su futuro, con la fuerza de hacernos creer que el destino y la tierra nos pertenecen, como humanidad, por herencia (por coronación de tradiciones sedimentadas). Mucho tiempo habría de pasar –y necesitaríamos antes la aparición de otras formas de *memoria,* invertidas acaso– para que empezáramos a comprender que, lejos de pertenecernos por herencia de nuestros antepasados, en realidad –esa tierra y ese destino– no son otra cosa que un depósito en préstamo que nos obliga, sobre todo, hacia nuestros descendientes…

Unicidad: el *objeto singularísimo*

También el segundo rasgo técnico que resultará igualmente decisivo para la adquisición de potencial simbólico por las imágenes, puede ser contemplado como resultado de la precariedad con que ellas, en esta su primera forma técnica, podían ser fabricadas. Resultado de un trabajo enormemente esforzado y difícil, ellas no llegaban al mundo como el resto de los objetos –en series, como miembros de una *especie,* de clan alguno–. Para las imágenes, cada una de ellas definía su propia serie, ejemplares únicos. Impares absolutos, ellas han sido para nosotros durante mucho tiempo lo extremadamente singular, lo más exclusivo pensable, aquello de lo que en el universo sólo habría «uno», ellas y acaso el *momento-acontecimiento* por ellas retenido.

Cierto que las imágenes que estaban ya ahí, dadas como cosas del mundo –las *imágenes de cosas,* reflejos en luz rebotando en las superficies de todo–, se nos aparecían como objetos abundantes, de captura fácil –para nuestra sensibilidad–, y entregadas en un caudal generoso. Pero toda la facilidad de su existencia desbordante como tales *imágenes dadas* –como algo que está ahí, por todas partes, regalado *al ojo*– se convierte en gravosa dificultad cuando lo que se quiere es *producirlas.* El paso del ojo a la mano, y de la mano a esa fábrica ardua y empeñada que las incrusta en materia, poniéndolas de nuevo en el mundo y de nuevo entregadas en dación al ojo –pero ahora ya como *imágenes-producidas*, como imágenes artificiales, fabricadas por humanos y cargadas entonces de significado antropológico–, es, era entonces, un paso extremadamente lento y premioso, que redunda en una producción muy limitada, artesanal y casi imposible –entonces– de mecanizar.

En el espacio de lo material construido, ya sistema de los objetos, ellas –las imágenes– son así el fruto de un trabajo manual y extremadamente laborioso que cae de lleno en el horizonte de la *tecné* –aquí y aún no se cifra diferencia entre arte y técnica–. A ese espacio llegan entonces, y, en efecto, de una en una, distinguiéndose en ello de todo el resto de los objetos por esa condición singularísima, única, como justamente lo irrepetible, lo particular absoluto.

Aquí la lógica que –como imágenes– las entregaba a una experiencia sensitiva presidida por la condición de lo –como objeto de contemplación– infinitamente repetible

(nada soporta mejor que las imágenes estáticas la reiteración de una mirada que pareciera no agotarse en ver lo bien poco que ellas tienen para mostrar: siempre un *lo mismo* que no difiere ni en cuanto al tiempo ni en cuanto a la información representada), se distrae y explica porque aquello de lo que ellas traen noticia es justamente lo *irrepetible* mismo, algo tan probablemente singularísimo como ellas mismas lo son.

Acaso –podríamos imaginar– escrutamos atentos esas superficies inmóviles, estáticas y fragmentadas del mundo, a la espera de detectar en ellas el momento en que, como el resto de todo lo que acontece, se entreguen al cambio, al movimiento, al pasaje, a la diferencia: abandonen su testarudo y *ensimismado* autorrepetirse. Acaso la ceremonia que atendemos en ellas sea así una que nunca *tiene lugar,* ni ciertamente podría tenerlo: la de la institución de la diferencia en la mismidad –en tanto que legislada por la repetición–. Por la repetición –debemos inmediatamente añadir– precisamente de aquello que sea lo irrepetible. Toda la fuerza de simbolicidad de que se cargan las imágenes proviene también de este hecho, dado por su misma especificidad técnica. Ellas, veremos, son traídas al mundo para, también, prometernos *singularidad* – y sólo porque ellas resultan tan irrepetibles, porque están en el mundo como objetos tan únicos, tan ajenos a número o seriación, podían hacerlo.

Pero –y de nuevo parece innecesario recordarlo– ello es así bajo las condiciones de una historicidad y una episteme cultural específicas, que vienen a encontrar en la especificidad del régimen técnico que regula su producción –la de las imágenes– las condiciones de evocación simbólica más adecuadas…

Promesa de individuación: el *sujeto singularísimo*

A uno u otro lado de estos *objetos singularísimos* que las imágenes predican ser, el sujeto que los observa –y se ve a sí mismo haciéndolo– pretende también para sí idéntica condición, la de esa *individuación* rotunda y *singularísima*. De entrada, la obtiene el propio sujeto que la produce –en su reconocida dificultad, en su escasez, en la especializada habilidad que requiere fabricarlas–, deslizándose a la condición privilegiada de los productores simbólicos. Liberado incluso del trabajo ordinario –a cambio de su gestión productora de los relatos e imaginarios que rendirán valor simbólico a la comunidad–, al productor de imágenes le será rápidamente reconocido un estatuto de sujeto singularísimo, separado, como artista, del resto de la ciudadanía ordinaria. Reconocido en su peculiar talento –la habilidad para producir esas imágenes que se han de cargar de la fuerza que les otorga el poder dar forma al imaginario colectivo–, muy pronto una estética del genio le rendirá el culto, y el trato, del individuo egregio, el más singular. Como si cada una de las imágenes lo fuera de sí –como si todas ellas fueran autorretratos–, la imagen acabará signando de singularidad a su propio fabricante.

Es esa misma singularidad del individuo egregio –en este caso la del *alma bella,* sensibilidad educada en la aproximación a estos objetos únicos– la que busca al otro lado el espectador cualquiera: que ella –que las imágenes– le devuelva la mirada en ese acto instituyente y, con ello, le otorgue reconocimiento también a él, a ella, de unicidad, de singularidad profunda. Desde el privilegio de la carga simbólica, las imágenes producidas observan así a sus contempladores –con una *mirada espejo,* que rebota invertido hacia el mundo el mismo cono escópico que la produjo–, devolviéndoles idéntico privilegio que el que a ellas se les concedió, entretanto.

Pero aquí no hay todavía *auto de fe* ninguno, sino una dinámica –que es la propia de lo simbólico– que fija las estructuras más abstractas sobre las que se construye el sistema de comprensión del mundo de una colectividad –partiendo, acaso, de un torbellino oscuro de narrativas desgajadas que disponen toda su potencia, también, por la fuerza misma que irradia el dispositivo que las produce–. Por lo que a la *imagen-materia* se refiere, y producida necesariamente bajo la enseña de lo singularísimo, ella contamina con

la marca de la singularidad todo lo que toca: el espacio que recorta –de una topología neutra de lugares cualesquiera– el instante que privilegia –alejado de la sucesión de los tiempos perdidos, anodinos– al propio objeto en que se asienta –inasequible a un trato de normalidad en el sistema de los objetos a que pertenece– y, cómo no, y desde luego, a los sujetos que a los lados de su producción o consumo la flanquean.

En ese escenario, bajo esa lógica de lo simbólico, sí, son ellas –las imágenes– las que nos hacen singulares, es en ellas que nos hacemos únicos, *individuos*. Ellas, sí –y por supuesto que en el entorno preciso de una culturalidad y una historicidad determinadas– nos fabrican…

Espacialización

Se diría que toda la energía que brota de interrumpir el curso del tiempo –de «extraer» una «escena» de él y ponerla a *ocurrir* infinitamente repetida en un lugar esquivo a su acecho– es derivada en una *intensión espacializadora,* que pareciera horizontalizar la potencia de existencia de aquello que ha sido *suspendido* de ella. Es como si el total de los momentos *por venir* de ese suceso cortado irrumpieran en *déjà vu* desde su trasfondo futuro, desde los lugares del tiempo a que su flecha de acontecimiento le hubiese conducido, haciendo que esa carga añadida y virtual de una sucesión interminable de posteridades posibles que ya nunca serán –pero tal vez habrían querido *estar*–, haga en cierto modo *presencia*.

Esa presencia –que ya no se refiere al tiempo, en su sentido más riguroso de punta en permanente desplazamiento del filo del instante– por la que la imagen se carga de *fantasma* –acaso el fantasma antecesor de todos esos «tiempos otros» que no *han llegado a caer* en el mundo de su escena– estalla en pura espacialidad, como si el flujo virtual de un innúmero de posibilidades secuenciales se desbordara todo ante nuestros ojos en lo único que, una vez sujeto y congelado el tiempo, puede expandirse – el espacio, claro está.

Allí, crece hacia nuestros ojos, para teatralizar el misterio de ese tiempo que, ya, no *transcurre*. Y esa teatralización se dimensiona toda in situ, cargando lo simbólico de la fuerza de instaurar como colectivas estructuras abstractas de experiencia del espacio que se constituyen así para todos nosotros en las efectivas *condiciones de posibilidad* de nuestra percepción. Allí, una distribución de topologías nos instruye en comprender las coordenadas básicas, las leyes de lectura, toda la ecología de una relación de lo interior perceptivo –y la fuerza de inmersividad que tenga la imagen para atraernos a su fondo dice su potencia– con lo exterior percibido, como conos inversos que tienen en la imagen su membrana de ósmosis. En ello se nos abre a una comprensión de la forma misma del espacio exterior –tal como en adelante, pero por siempre ya, seremos capaces de percibirla– como eco pantografiado de nuestra capacidad interna de distribuir sus formas en algoritmos topológicos. Allí el pensamiento se hace visión inten-

siva de esas ecuaciones intuitivas, encuadrado todo lo visible en marcos genéricos –epistémicos, podríamos decir– que nos posibilitan su inteligencia: que nos posibilitan relacionarnos con el espacio como algo comprensible, en última instancia.

Y claro es que esta teatralización intensiva, interiorizadora, fuerza la ceremonialización del *todo afuera* en que ella ocurre, en que *tiene lugar* – como si para darle ocasión de suceder fuera del tiempo, pero recargándose virtualmente del *acontecimiento* que de todos los tiempos posibles se ha extraído, necesitara desde luego ritualizar el lugar, otorgarle a éste un estatus propio, separado del registro ordinario. Así, la propia carga de potencia simbólica de las imágenes no es ajena ni separable de la propia ceremonialización del lugar en que ellas se dan, como alejadas del ritmo y el escenario del día a día, del propio orden cotidiano de la ciudad. Esa ceremonialización, en lo que tiene de exigencia de lugar, se añade a la propia cristalización de la imagen en objeto, para situar siempre nuestra relación bajo una lógica de espacialidad que condiciona además la forma en que su contemplación, su visionado, es posible.

Templo o museo se llaman los lugares en que *tiene lugar* ese apartamiento ritual que sirve a la *espacialización* de la energía simbólica que insufla de tiempo raptado –y, con su rescate, de sentido antropológico– a las imágenes…

Sin ellos, las imágenes –las producidas en este régimen técnico particular, al menos– nunca habrían sido lo que son, lo que las *creemos ser*.

Comercios de la imagen

Ahora que han venido a habitar el mundo, su sistema de los objetos, ahora que ya no circulan leves como apenas debieran –en tanto que rebotes de mera luz, o en tanto que puros movimientos de la fantasía–, las imágenes entran en el juego de los intercambios lucrados, atrapadas en la regla de la mercancía. Incrustadas en objeto –en tanto que *imágenes producidas*–, ellas sucumbirán a la mercantización que se apropia del mundo, incapaces de resistirle el paso – al contrario, con el tiempo llegarán a convertirse en sus tal vez mejores cómplices.

Pero la forma en que ingresan en esa economía de los objetos no es sencilla, no es simple. Ellas no son objetos cualesquiera del mundo y hacen valer su singularidad tensando el régimen de las economías ordinarias –acaso para dejar ver en grotesco espejo, una vez convertidas ellas mismas en *mercancía absoluta,* lo más espurio de esa lógica–. Sometidas a ella, su circulación en tanto que objetos sigue la norma del intercambio oneroso: hay una dación recíproca entre sujetos –el uno entrega un bien, el otro el valor económico que le equivale según mercado– que implica cambio de propiedad para el objeto. Éste –y hay algo que repugna esta lógica si la decimos de las imágenes– deja de ser la «propiedad» de un primer sujeto para devenirlo del segundo. Para entonces, las imágenes han entrado de lleno en los reglamentos de las *economías de comercio,* de mercado, que ordenan las transacciones ordinarias de los objetos cualsea, de los bienes de producto.

Para ellas allí rige entonces la ley de la oferta y la demanda que las hace extremadamente valiosas. En tanto que objetos singularísimos, y portadores del máximo de fuerza de individuación, tienden a acumular el máximo de valor de intercambio imaginable, convirtiéndose en epítomes del sentido mismo de las *economías de escasez.* Coronándolas, estas imágenes producidas de una en una y atrayendo escenificaciones siempre particulares –concentradoras de toda la tensión de temporalidad que querría recorrerlas en un tiempo también singularísimo– acaban por encarnar el valor máximo que se otorga a aquello que sólo existe en el mundo una vez, como absoluto único.

Esto sitúa de lleno a las imágenes y su comercio en el registro de los *bienes escasos,* determinando que el horizonte de su *consumo propietario* se realice siempre bajo la

forma propia del lujo, del gasto suntuario – y siempre en el marco de *escenarios de opulencia*. En ellos, el peso de su valor social se incrementa exponencialmente por la acumulación de capital simbólico que se concentra sobre ellas: tanto más valen cuanto que 1) son más escasas y más retratan singularidades extremas; y 2) el valor de ellas, aun restringido a la propiedad de un sujeto único, no puede decirse únicamente *en privado,* extendiéndose, en cambio, a una socialidad que identifica en el imaginario administrado por ellas un horizonte de reconocimiento colectivo, una predicación válida de los muchos hacia el singular. Para que esa *economía propietaria* y del lujo suntuario funcione, necesita entonces, y en efecto, del suplemento de una *economía de recorrido público,* la inductora de su capacidad de generación de riqueza, en última instancia.

Así que la de las *imágenes producidas,* en su encarnación cumplida en tanto que *objetos-mercancía,* e incluso en esta fase más primitiva de su desarrollo que hasta ahora se articula en un escenario de *economías de comercio,* se mueve siempre y necesariamente en lo que podríamos designar como una *economía mixta,* que requiere proyectar sus movimientos a la vez y doblemente en los escenarios de la propiedad privada y el sector público. Aunque sólo sea para asegurar esa potencia del valor simbólico, el recorrido por la esfera pública –en que se negocia el advenir colectivo de los imaginarios– es una necesidad casi ineludible – para el convertirse de la imagen en índice de patrimonio social, antropológico, en fuerza de *capital simbólico*.

De tal modo que la retórica bienpensante que quisiera bendecir inocentemente este paso por lo público como único y verdadero *momento logrado* del arte –postulándolo sustraído a la lógica de la mercancía y cumplimentador del carácter comunitario del puro valor simbólico de las imágenes, de las formaciones de imaginario para ser más preciso–, no debería engañarnos en este punto. No sólo su complicidad es esencial –y absoluta– con el establecimiento y desarrollo de la forma de una *economía de lo suntuario* alrededor de la obra consagrada como mercancía –cuando el museo se desmarca de la feria, habría que aguzar la sonrisa–, sino que, además, culmina la dinámica de posicionamiento del poder alrededor del estatuto presuntamente alejado –alejamiento interesadamente falseado– entre arte y economía de mercado.

¿Lo evidente, a partir de todo ello? Que el supuesto *apartamiento* del artista del escenario del trabajo productivo –y su actividad de la propia del de la economía– no se realiza sino al servicio de los intereses de poder de la instancia que ya, en cada momento, lo tiene, que ya, y en cada momento, es en efecto *dominante* –así la Iglesia, las cortes, las aristocracias, la burguesía en su ascenso, la propia instancia devaluada de lo político en su competencia por la expropiación mediática de los restos de una cada día más arrasada esfera ciudadana de *lo público*–. Eso, y que sin esa aquiescencia servil –que el trabajo del arte presta al poder para instrumentar lo público, endeudándose para obtener en retribución el beneficio del caudal del dinero también «público»– no habría ciertamente forma de mantener la persistencia misma de la economía de las imágenes en el orden de una *forma propietaria,* de –todavía– *comercio*...

Ocularcentrismo: *visión y verdad*

Bajo este particular modo de producción –pero quizás habría que decir mejor: bajo este particular *régimen técnico de producción*– la imagen *pictorializa* el mundo, lo produce como *cuadro.* Ella educa –forma– nuestro modo de organizar la visión; en aras de unas pretensiones añadidas de veracidad que el relato que la ampara sentencia como válidas: digamos que ella nos enseña un modo de *ver,* de mirar, que corrige el puramente espontáneo para tornarlo producto de conocimiento, modo construido –culturalmente enriquecido– de un saber adecuado. Tanto su distribución topológica de la espacialidad –enmarcada en una lógica cartesiana de coordenadas matematizable, según el efecto de trama al que sucumbirá el cuadro– como su misma lógica de suspensión del tiempo –que decanta en una singularidad capaz de valer por la serie una totalidad de momentos del aparecer del mundo a la visión–, la imagen-cuadro organiza la arquitectura de lo visible conforme a un cierto programa, de un modelo histórico-cultural, en efecto.

Toda esa potencia educacional, formativa, desdice la expectativa de espontaneidad de la lógica misma del ver: la deniega como arquitectura puramente «natural» –biológica, orgánica, debida a una estructura meramente sensorial o fenoménica– para invocar el reconocimiento de que su factura es el resultado de la aplicación de un modelo organizativo de las posibilidades efectivas de ver –o, diríamos, de «ver lo que vemos»–. Podríamos llamar –llamamos, ya que una tradición incipiente de análisis dedicados a estudiar esa arquitectura ha ido exitosamente sustanciando conceptos– «régimen escópico» (Jay, 2003) o acaso *episteme visual* a esa construcción social de un modelo general abstracto que articula como actividad «cultural» –de valor y alcance antropológico– los propios *actos de ver*.

Para el que nos ocupa, acaso el esquema crucial podría formalizarse en la figura entrecruzada –en retroproyección abierta– de un cuádruple cono invertido-desplazado: el primero dibuja el envío de una pirámide de haces de luz que viaja desde el cuadro hasta el ojo de quien lo contempla; el segundo, devuelve en espejo ese mismo trazado hacia el interior del cuadro, organizando la representación alrededor de la postulación de un

lugar que, allí y aun siendo ciego, opera como foco y centro nucleador que organiza como «no neutro» el propio campo escópico –construyéndolo como «lugar-para», como escopia virtual del sujeto en el mismo espacio de la representación–; el tercero saca esa pirámide hacia fuera retrazándola como envío de lo real del mundo hacia la propia pantalla que el cuadro es, garantizando así que lo que llegará a ser visto por un sujeto lo es también y antes por el cuadro –y es esto lo que lo convierte el cuadro en ventana, en porosidad del mundo a la conciencia: las máquinas de pintar usadas por los pintores pretenden esta «objetividad»–; y, finalmente, un cuarto cono que sobrescribe el primero, pero dibuja esta vez el ejercicio activo del mirar del sujeto sobre el cuadro (no aquella pirámide escrita por los haces de luz que vienen del cuadro hacia el ojo, sino el cono dibujado por la proyección inversa de la mirada del sujeto hacia la pantalla del cuadro).

Pese a que la descripción analítica de este esquema parezca ardua y el proceso de que se habla, complejo, en realidad es una lógica instantánea que se resuelve en un solo acto psíquico –en un único *golpe de vista*–. Lo que en su complejidad se viene a instituir es el carácter objetivo y profundamente intelectual –trascendental, dirá ya el criticismo, después la fenomenología– de la visión como modelo generalizado del ser conciencia: la doble posición *entrometida* de una *formación de sujeto* en el campo de lo que podemos ver y, al mismo tiempo, el carácter meramente objetivo –empíricamente originado– de la construcción en que él se instituye.

Por supuesto que toda esta específica modulación es inseparable de un marco histórica y culturalmente condicionado –justamente de eso estamos hablando–. El que en este esquema toma fuerza y asiento –pero podríamos también decirlo al revés: la constelación de creencias que hace posible darle verosimilitud, en el seno de una narrativa compartida– se instituye como «régimen escópico» dominante para una tradición que se extiende, para Occidente, a lo largo de varios siglos, entrando incluso a formar parte de distintos proyectos civilizatorios y, acaso, formaciones epistemológicas.

En lo que concierne esencialmente a esta *lógica de la visión* como relativa a una *teoría de la verdad,* en el fondo varían poco. Su presupuesto es que, en efecto, lo visible es verdadero –y lo verdadero visible– como entrometimiento recíproco de visión objetiva y verdad interior –espacio de la conciencia–. Es lo que podemos llamar –lo que ha sido llamado– *ocularcentrismo* (Jay, 2000). Su enseña: que la visión produce *verdad* –que es fuente de conocimiento válido– siempre y cuando en su organización se articule el entrometimiento de la estructura-sujeto; que, en tanto conformada por la fuerza simbólica asignada a la imagen, se prefigura como acumulación translúcida de capas de *memoria,* palimpsesto sedimentado de impresiones llegadas desde el *afuera,* que paso a paso conforman la propia estructura *en cueva* del sujeto – como escenario aquietado al fondo del ojo, acaso trasunto de aquel juego de cruzamiento de conos escópicos.

Pictorialismo: *visión y ceguera*

(De la pintura como formación de imaginario por excelencia característica de la imagen-materia)

Como en *Las meninas,* un pintor se asoma al mundo. No vemos lo que él ve, sino su contraplano. Como mucho, vemos que él *está viendo*. Claro está que ese «él» no es, en realidad, un sujeto real, sino apenas una imagen –la imagen de un pintor, al que *vemos pintar,* incluida dentro de un cuadro–. El cruce de conos escópicos de que hablábamos se reparte aquí entre distintas figuras, tal vez entre distintos planos y escenas. Están esos ojos del pintor –del pintor *pintado,* tomarlo como *sujeto de conocimiento y práctica* requiere dar crédito al efecto retórico propio del autorretrato, por el que aceptamos confundirlo con el pintor «real» autor del propio cuadro *que vemos*–, están esos ojos que nos buscan, trazando sobre su afuera, que es nuestro mundo, el dibujo incendiario de su mirada.

Está, además, el mundo que ya no está, ese que el pintor supuestamente *pintaba,* ese escenario que, en un tiempo-otro, él escrutaba –los reyes, se dice, acaso más bien *lo real*–. Su lugar vuelve a ser dispuesto desde el cuadro –por la mirada artífice del autor, pero triangulada ahora por la del *sujeto-foco* de la imagen que nosotros miramos, la infanta– en el punto exacto que ocupamos, superponiendo su fantasma desvanecido al nuestro propio (que entonces, también, nos *vemos mirando*). Podríamos pensar que de ese mundo y de quienes estaban allí –aquí, justamente, donde nosotros nos encontramos *ahora* en relación al cuadro– no queda nada. Pero queda una *memoria,* y de ella da testimonio precisamente quien en lo real siempre carecería de ella: el espejo al fondo del cuadro. Retenido *en su ver* la singularidad de aquel exclusivo *tiempo-ahora* –porque está *pintado,* desde luego–, ese plano que ahí se desdibuja, neblinoso, es la única prueba y testimonio restante de que hubiera un ver *objetivo* del cuadro.

En todo caso, lo que vemos aquí excede con mucho el escenario de ese *ver-supuesto-verdad,* propio de las *imágenes-cuadro,* en lo que ellas –y su realización epítome, la *pintura*– se nutrían de un *modo de ver* culturalmente aquilatado. Lo que vemos aquí es doblemente más. Por un lado, vemos la *puesta en desvelamiento* de toda esa mecánica abstracta; la teatralización y el desmontaje de ese conjunto de entrecruces que fabricaban, desde la prefiguración de un modo de la representación, las precondiciones mismas

de todo posible ver (insisto, para una *episteme cultural* específica). Pero vemos también ahora la puesta en evidencia crítica –situada en el propio lienzo *ciego,* vuelto de espaldas a nuestra visión– de que precisamente ese carácter *construido* de un cierto orden escópico es lo que, para él mismo, necesariamente permanece invisible, inaccesible, siendo únicamente mostrable como señalamiento de lo que –desde él– *no podemos ver.*

Testimonio doble y complejo de *visión y ceguera,* este cuadro pertenece entonces a dos épocas –porque realmente es dos cuadros en uno– entre las que hace gozne. El primero cuenta –mirando hacia el atrás de sus siglos– cómo opera(ba) la imagen en relación a la articulación de una episteme escópica –de la que él es, acaso, última realización, acaso *la última pintura*–. El segundo, en cambio, nos dice que, únicamente mostrando que la trama misma sobre la que se estructura toda construcción de un orden de la representación permanece *ciega* para sí, puede una imagen aspirar a cargarse –para el nuevo paradigma– de aquella extraordinaria potencia simbólica, ejerciendo ahora como realización elucidatoria y autocuestionada. Si todavía *el cuadro* quiere seguir dándose como dinámica instituyente –y a la vez epítome, realización culminada– del orden mismo de la representación al que pertenece, en el que se hace posible, puede que en efecto, no le quede ya otro camino que mostrarse, y dejarse reconocer, como tal *estructura ciega* –para mostrar que, en efecto, ella no ve, no es *ventana* sobre el mundo, sino acaso sobre las propias condiciones en que creer que ella lo era se daban.

Claro está que ahí se inicia el camino que en adelante seguirá el arte de vanguardia, en lo que supone el abandono programático del escenario mismo de *la pintura* –como epítome de la *imagen-materia*–. Pero lo que acaso toca recordar aquí, por ahora, es que ella, como *arquitectura-paradigma,* moduló la construcción misma de la *imagen* en tanto prefiguradora de un régimen escópico que atravesó siglos –y narrativas civilizadoras diferenciables– para llegar hasta nosotros casi intacta, concitando aún una fuerza de creencia en su *potencia simbólica* apenas mermada.

Puede que sólo su creciente desadecuación al conjunto de las articulaciones del mundo con el que forma *sistema-rizoma,* constelación –los modos de producción, las formas de la economía, las estructuras de poder, la construcción de las formaciones de sujección, etcétera–, llegue a devaluar esa fuerza a favor de otras modulaciones de la producción de imaginario con las que, ahora ya, le toca convivir –y ciertamente (y por fin) en desventaja, por lo menos numérica.

Memoria, visualidad y ontoteología

Aquí, el sujeto funciona como una formación en *cono,* como un embudo que fuese sedimentando capas que se alejan –hacia dentro, en profundidad, definiendo el espacio del sujeto como «puesta en interioridad»– cada vez más atenuadas. Acaso ese modelo de cono sedimental –que registra las impresiones para irlas transmutando en memoria– replica el propio escópico que ha situado el lugar del sujeto en el espacio del ver, en el curso de la constitución misma del campo escópico. Para toda una tradición –evitemos cualquier pretensión trascendental– el ser del sujeto se pone básicamente en relación con una postulación autorreflexiva que se define en el espacio del ver: ser es percibir, ser percibido – y el modelo de la percepción aquí se organiza tomando siempre como modelo preferente de ella un único sentido: el de la vista, por supuesto. Como en su análisis de la función del ver –de la *imago*– en el proceso de constitución del yo mostrara Lacan (2002), el momento de devolución de la mirada que nos otorga lo visto –la imagen– es decisivo para poder llegar a iniciar el proceso de cualquier devenir-sujeto. La identificación del bebé con el *acto de ver* que atribuye a esos dos focos negros, los ojos de la madre, que en el centro de su campo escópico lo *miran* –y aquí la *imago* se convierte en primer espejo– le permite comprenderse a sí mismo como (otro *del otro*) también sujeto de visión –porque en lo que ve, ve *un ver* en el que a la vez *se ve viendo*–. Aquí no hay más –y en ese sentido es preciso reintroducir en los análisis de la mirada la finura analítica que ha llegado a aplicarse a los actos de lenguaje– que *una retórica,* una sucesión de movimientos internos –al propio acto discursivo, en este caso *visivo*– que recargan la fuerza de verosimilitud, de realidad, a figuras que se constituyen en el propio escenario interno al *acto de ver* –«intravisivo» diríamos– sin capacidad para tocar o postular un *trascendental* otro –dentro o fuera, espíritu o realidad– que el producido por el otorgamiento de verosimilitud añadida resultante de una cierta modulación de los juegos de «enunciación» desarrollados por una práctica –figural o de representación, de imaginario, en este caso–. Digámoslo así: que para una cierta tradición cultural, de la que somos herederos, el sujeto se constituye como *efecto de verdad* de una sucesión de *actos de ver,* en los que la ima-

gen tiene básicamente un efecto reflexivo: de devolución de los atributos que el que mira asigna a lo visto como propio efector de mirada, de visión.

Así, entonces, ese *cono* que *viene a ser* el sujeto puede empezar por constituirse, en la simplicidad de una primera impresión, de un primer *vistazo,* como una pura *economía de la (retoricidad de la) mirada*. Ahora: si queremos *maquinizar* el modelo, para hacerlo valer como estructura y dinámica cognitiva, el reto es mostrar de qué modo una impresión –aquella primera– se relaciona con la siguiente, de qué modo una arquitectura de recepción a priori pasiva –de *inputs* desordenados– puede llegar a instituirse como dispositivo activo capaz de realizar operaciones efectivas sobre los *inputs* subsiguientes, para convertir su flujo en instancia y productividad de conocimiento logrado, útil para *alguna cosa en la vida* y a la vez validable en la propia determinación del espacio lógico definido ahora ya como instancia –acaso, como *estancia– maquínica, operacional*. La dinámica es, claro está, aquella de estabilización por la que el efecto de cada entrada –de cada impresión– se mantiene vibrando como una resonancia persistente, aun cuando progresivamente atenuada en el curso del tiempo –en el curso y la cadencia de ese flujo constante de entradas, de modos de la percepción forjadora de impresiones–. Sin duda, ello postula la condición *mnemónica* de ese *aparato,* que todavía es trazado y comprendido (y avalado) bajo la forma del modelo técnico de archivación exterior, mecanizada, que representa la *imagen*. En tanto que memoria recuperable, de archivación-almacenaje, capaz de retener para su recuperación como idéntica lo en ella consignado, ella determina la forma en que puede ser pensado –y también efectuado– el conocimiento como tal bajo esta operativa.

Obvio es decirlo, como *anamnesis* – como desatenuación recuperativa de lo previo incorporado al almacén sedimental, residuario, que se activa en oficina y maquinación cognitiva por un efecto práctico de cotejo, de filtraje comparativo de lo que ha ido deviniendo psíquico, de lo que ha ido introduciéndose –como la luz que trae imágenes de las cosas lo hace en el ojo– en el seno activado del espíritu, del alma (aquí, en efecto, concebida como *cueva* depósito de proyecciones, imágenes e impresiones). Ni qué decir tiene que nos encontramos en el dominio de una conceptualización del alma que bien podemos reconocer en la fábula platónica. Y que en su entorno, en el de ese modelo, llamamos *conocer* a algo que, hecho posible por la disposición de un aparato que retiene y coteja en su secuencia recursiva el flujo de las impresiones recibidas, significa encontrar en lo posterior, en lo diferente, la similitud y el parecido con lo anterior sedimentado y actuante allí como variable de contraste (una dialéctica que, llevada a su deducción natural, nos llevaría, en efecto, a postular la presencia exigida de las ideas innatas, sin la cual ninguna impresión habría ciertamente entrado a convertirse en –ni sedimentarse como– dispositivo actor-productor de conocimiento).

Semejante esquematismo –no diremos, tampoco aquí, *trascendental,* sino puramente cultural, rendido a la efectividad simbólica de un conjunto de usos dados a un efector material en un contexto antropológico, social e históricamente bien concreto– determina la constitución misma del fiasco cognitivo de toda la metafísica occidental, para la que necesariamente el *olvido de la diferencia* está garantizado por la consagración del aparato mecánico que produce el conjunto de efectos que designamos como *conocer:* la identificación de lo semejante, de lo idéntico, en el espacio de

despliegue de la diferencia, en tanto mediada ella por el ejercicio y la eficacia de la representación.

****

Paralipomena

COROLARIO 1. ¡Qué certero que el viaje de Europa a América –y, por ende, de la (auto)crítica filosófica a la *crítica cultural*–, que ese viaje de la *deconstrucción* se resolviera en los términos de una analítica –realizada como estudio de la *retórica de la temporalidad* en los usos del discurso– de la memoria! En efecto, todo el modelo ontoteológico de la metafísica occidental es escrutable como afirmación del poder de conocimiento de lo que se recuerda, de lo *archivado.* La incognoscibilidad de *la diferencia* –en tanto que «sometida a las exigencias de la representación» (Deleuze, 1987)– dice, en realidad, precisamente que la propia retoricidad de los usos de la temporalidad en el discurso, como supuesto de constitución del conocer en tanto *efecto de ella* –de esa pura retórica–, queda siempre sofisticadamente velada.

Y qué acertado también que ese viaje fuera saludado por el propio Derrida en los términos de unas *memorias de amigo,* redactadas justamente en homenaje y reconocimiento a la lucidez de Paul de Man, que desde ella supo leer y deconstruir aún mejor la operación crítica pendiente, cuando su escenario (me refiero al propio de las humanidades) ya se había desplazado desde el cuestionamiento de la ontología metafísica al cada vez más urgente análisis crítico de unas prácticas culturales –que, pasando por rehenes del mismo rapto, oficiaban, en realidad, de secuestradoras– en una dinámica que él mismo acertó a designar: «ideología estética» (De Man, 1998). Si en *Memorias para Paul de Man* (Derrida, 1989) se rindió en homenaje a esa *lucidez contagiada* –que es el nombre más alto de la amistad, bien entendida–, acaso él mismo supo llevarla a todas sus consecuencias, en lo que se refiere al análisis de la memoria en relación con la constitución del ser del sujeto, algo después –viaje de ida y vuelta–, esta vez en *Mal de archivo* (Derrida, 1996).

¡Y tanto que *mal,* que *fiebre,* que *enfermedad*... la más profunda y lúgubre del alma y la cultura!

COROLARIO 2. Sería, en cambio, un error situar la imagen, toda la imagen, del lado de una *gramatología*, de alguna arqueoescritura, del lado de «lo que resiste a las pretensiones de estabilidad de las economías del sentido» (Derrida, 2001). Acaso ciertos movimientos –muy específicos– del arte, que tardaron aún mucho en llegar a la historia de las prácticas culturales, sí que desempeñaron sus modulaciones enunciativas en ese cuestionamiento de las pretensiones de regulación cognitiva asignadas a la representación por el sistema de la metafísica occidental. Pero, en general, y como hemos visto, lejos de constituir la imagen –y su apoderamiento de las fuerzas de la simbolicidad– cuestionamiento alguno del orden ontoteológico, constituye más bien su mejor apoyatura y aval: el modelo por excelencia capaz de figurar el proceso de adquisición

de un valor estabilizado, y aquietado en la *forma-memoria* del archivo-monumento, que se potencia para ejercer de regulador «gnoseológico-moral» –no se olvide que el archivo es siempre una estructura nomotética, en tanto que práctica «clasificadora»– de la aparición de la diferencia. La única que produce valor de conocimiento es aquella que se somete a la identidad –puesta en juego por la representación–. Para este sistema de la ontoteología, de la metafísica occidental, conocer es «reconocer» –es *anamnesis*–, es encontrar y destilar lo idéntico en lo distinto (el *nomos* de la serie de particulares, la «idea» platónica en el torbellino desbordante de los flujos de la diferencia). La imagen actúa en ese sistema como la prueba de carga por excelencia que evidencia que lo más volátil de la impresión puede ser retenido y sustanciado en *mismidad* fijada –incluso materialmente, en *modo monumento*–, en representación, capaz entonces de obrar en lo que sigue como variable de control, como instancia de cotejo.

El *ocularcentrismo* –decididamente– es un *logocentrismo.*

COROLARIO 3. Siendo así que la *forma de conocimiento* que esta institución de la imagen como memoria técnica promueve es, en efecto, la de la metafísica, la de una *verdad* –«loca ilusión de la verdad», dirá Adorno– concebida como sometimiento de lo distinto a lo idéntico en la representación, se sigue que la forma propia de los *estudios* que pudieran (pudieron, de hecho) ocuparse de ellas, de las imágenes –en esta específica forma de su desarrollo técnico, antropológico, epistémico–, no habría de ser otra que la de una *estética metafísica,* guiada preferentemente por el interés de elucidar la relación de ésta con la *verdad* del ser (o, acaso, con la verdad *y* el ser) – una tradición de la estética que, retomada y acaso *urbanizada* por Heidegger y Gadamer, llega plena de vitalidad hasta nuestros días (bueno.... casi hasta nuestros días), si bien cumple circunscribir su alcance al estudio de unos muy determinados usos antropológicos de las imágenes, en el espacio de un *programa epistemológico muy específico* del que tanto la práctica de representación –y la asignación de un orden de valor simbólico a sus resultantes producciones de imaginario– como la disciplina analítica (la estética filosófica) que se ocupa de dar cuenta de ellos son, ambas, parte alícuota, estrellas recíprocamente orientadas de una *misma constelación.*

COROLARIO 4. Movido por ese «loco afán» de la *verdad* y entregando como prioritarios valores simbólicos las promesas conjugadas de eternidad e individuación, no parece que debiéramos situar el horizonte de ese «programa epistemológico muy específico» –en que se mueven las prácticas de producción de imaginario realizadas en base al desarrollo de la *imagen-materia*– sino en la órbita de la *ontoteología,* y para un programa de carácter *dogmático-teológico.* Si todo lo que venimos diciendo acerca de la forma en que en su entorno se instituye un modelo epistémico-crítico que pone el valor de conocimiento en la regulación de la diferencia por lo idéntico a lo ya *consignado* en la representación, y que ese modelo fija unas muy determinadas expectativas de rendimiento de un valor de verdad –de verdad ontológica, metafísica, de la verdad del ser– en la relación con las imágenes, parece que la caracterización como *dogmático-teológico* que le proponemos puede, sin duda, ser la más adecuada. Que su desarrollo, además, se diera con la mayor potencia en la herencia que de la conceptualización platónica del alma y su

potencia de alcanzar la verdad restituye el cristianismo, no deja de tener su lógica. Máxime si pensamos en cómo la doble promesa –de individuación y eternidad– para la que, por sus rasgos técnicos, es particularmente potente la *imagen-materia,* configura seguramente el núcleo más propio del dogma teológico del cristianismo.

Siendo obvio que, en todo caso, no es el objeto de este ensayo entrar a pormenorizar los detalles históricos de esa relación intensa que vincula entonces al cristianismo con la *imagen-materia,* querría terminar este capítulo recordando en apéndice algo que me parece enormemente indicativo al respecto: que la *fuerza de creencia* que en la tradición occidental han llegado a tener las imágenes jamás podría desvincularse –como ya sugirió Benjamin (1936)– de su origen en los *usos religiosos.*

Apéndice
Visión *y creencia:* el *efecto de verdad* de las imágenes

En sus «Prolegómenos para una historia de la mentira», Derrida (1995) invitaba a iniciar el análisis de los *regímenes de creencia* que disfrutan los objetos que comparecen en las prácticas culturales –narrativas, simbólicas o de representación–. Podríamos aceptar que, en cierta forma, eso –un estudio de los *regímenes de creencia*– es lo que viene a tener lugar en los análisis de la visualidad occidental moderna que desde enfoques relativamente cercanos han desarrollado Jonathan Crary (2007, 2008) y Martin Jay (2008), cada uno por su lado. Pero, y sin infravalorar la importancia de ambos intentos de historizar y hacer la arqueología de las construcciones socioculturales de la visión, del *ver,* me atrevería a decir que la tarea efectiva de genealogizar la *fuerza de creencia* que reside en las imágenes está todavía *por hacer.* Abordarla aquí resultaría imposible por múltiples razones –la principal, una de competencia o, para ser más exactos, de lo contrario–, pero podemos hacer al menos un último apunte rápido, desatando una pequeña *tormenta de argumentos* para intentar situar el *origen* de esa *fuerza de creencia* que se asienta en *la imagen* por su inscripción principal –para nuestra tradición occidental– en sus remotos usos religiosos, de los que obtendrá una fuerza que ya hemos descrito como de *orden teológico, cultual.*

Es, en efecto, característico de la forma religiosa que va a constituirse en dominante en el seno de esa tradición occidental –la cristiana– el darse justamente bajo el patrón de lo *figural,* en el dominio de lo icónico. Tanto su contenido de revelación teológica más específico como su modelo de transmisión de enseñanza –que se resume en una pura invocación a ver: «el que tenga ojos que vea»– fijan su expectativa de éxito en la elección de *la imagen* como dispositivo, mediación y operador de *verdad.* Lo *icónico-jeroglífico* será incluso utilizado como herramienta de reconocimiento de la pertenencia a la comunidad y la iniciación ritual: en todo el tiempo de la propagación y persecuciones, los usos de la emblemática resultaron claves para la supervivencia y constitución de la comunidad de creyentes, de hermanados en una misma fe. El lenguaje de las imágenes, cargadas entonces de *potencial alegórico,* operaba al mismo tiempo como un lenguaje de subversión política desde la clandestinidad y como el lenguaje mismo de la revelación

constitutiva del saber de la comunidad: ese *saber* es de un orden que se trasmite y propaga propiamente a través de un tipo de discurso *figural* que, aun estando perfectamente a la vista –de quien *sabe ver*–, permanece, sin embargo, oculto a la vista del poder que vigila, como la carta robada de Poe.

De hecho, podríamos afirmar que todo el saber que constituye el conocimiento religioso en la tradición cristiana tiende efectivamente a formularse en un orden *visual:* incluso la narrativa de la vida del Cristo y sus enseñanzas se prefigura en forma *parabólica* (acaso el tropo más *figural* del discurso oratorio), siendo, por tanto, mostrada a través de «escenas». El contenido propio de revelación del dogma cristiano no viene soportado en un orden principalmente textual, sino que, sobre todo, es objeto de *mostración,* de llamada al reconocimiento de lo «evidente». El conjunto de *cuadros* que conforma la vida y la pasión del Cristo –en el que su enseñanza se desarrolla de un modo ejemplarizante, que llama a *imitación* (y deberíamos aquí aludir, por ejemplo, a los *ejercicios de imitación del rostro del Cristo* en Ignacio de Loyola, sobre los que Roland Barthes [1997] escribió páginas tan lúcidas)–, constituye un legado de transmisión fuertemente *escenográfico* (por ejemplo, las *escenas* de su pasión, muerte y resurrección tienen ese carácter indiscutible, como el cine no ha dejado de reconocer).

A diferencia de la tradición hebrea –pensemos en la cabalística o la hermenéutica y su tipificación escritural, totalmente centrada en la lectura e interpretación de *las escrituras*–, cuyo contenido de verdad se presenta en un formato más literario, más intensamente narratológico, el propio de la tradición cristiana es, en cambio, mucho más *pictorial.* Su hermanamiento con el desarrollo de la pintura –como práctica dominante de la organización de la visualidad y sus representaciones– en Occidente no es, entonces, ni podría nunca ser considerado, anecdótico o circunstancial. Diría que, en efecto, existe un lazo muy estrecho, una alianza muy fuerte, entre el asentamiento de la religión cristiana como *relato de verdad* dominante (para una cierta tradición, claro está, para un proyecto civilizatorio) y el de la pintura como práctica dominante de organización y regulación de los imaginarios públicos –que tienen en las iglesias el escenario (la *esfera pública,* diríamos ahora) principal, si no único, en que se prefiguran y conforman como tales los imaginarios colectivos, socializados–. Es más: es posible que en esa apropiación de los recursos escópicos y figurales resida no sólo toda la modernidad del cristianismo (y no olvidemos que las comunidades cristianas fueron las primeras en designarse a sí mismas como *modernas,* tal como Jauss nos ha recordado en su reconstrucción de la misma genealogía de la idea de *modernidad*) sino incluso toda su fuerza política, el potencial que le permite llegar a constituirse como discurso hegemónico en la *historia de la humanidad* con tanta fuerza, persistente a lo largo de tantos siglos.

Pero aún diré algo más que acaso explicaría la enorme fuerza de ese lazo y esa complicidad inextricable entre religión (cristiana) y pintura, figuralidad, imagen: que, en cierta forma, el mensaje último que es objeto de revelación para el cristianismo (un mensaje que está relacionado con su promesa de vida eterna, de resurrección, con todo aquello que constituye el núcleo mismo de su exposición de cómo concibe la verdadera *vida del espíritu)* tiene en el orden de la imagen, de lo visible, su *recurso de valor de verdad* más alto. Algunos de los episodios que siguen a la resurrección del Cris-

to –el *noli me tangere*[2], por ejemplo, referido al *cuerpo glorioso de la resurrección* que, ya puro espíritu, no es para ser «tocado» sino únicamente *presenciado,* visto; o la manifestación que de la falta de la fe adecuada demuestra Tomás al querer hundir su *dedo* en las llagas (como si el ojo no le bastara)– podrían valernos como episodios valiosos a modo de ejemplo, de caso de estudio. No es casual tampoco que la forma habitual de representación que se asigna a la sabiduría divina sea la forma del ojo omnisciente: para la religión cristiana, el saber más alto, el saber revelado o revelable, es del orden de lo visual, la omnisciencia de su dios es *omnividencia,* el saber más central que constituye su objeto de dogma se refiere a algo que *puede ser visto* pero no escuchado, algo que puede ser mostrado pero no dicho (tal vez como la definición propia de lo místico en el *Tractatus* de Wittgenstein, en efecto), algo que, en definitiva, está más allá del lenguaje. Y en ese más allá del lenguaje está justamente la afirmación de lo que acontece, como algo de cuya naturaleza *el ver,* lo escópico, otorga dato y fuerza de verdad última.

Es el cristianismo, resumiendo, el que es rotundamente *ocularcéntrico.* Provenimos de una tradición que carga de *fuerza de creencia* –de *poder teológico*– a las imágenes, porque el núcleo de fe de la que tanto tiempo ha constituido su narrativa de saber central, el cristianismo, tiene puesto el corazón secreto de su dogma principal de definición de *lo verdadero* del lado del más alto valor del orden de *lo visible,* más allá de lo decible, del *logos*. La fuerza de la asociación entre cristianismo y pintura tomaría, entonces, toda su potencia de ello, y habría que reconocer consecuentemente que la del arte es, por tanto, una tradición radicalmente inseparable de la de la religión cristiana y su proyecto civilizatorio, colonizador, ecuménico. No sólo inseparable de ella, podemos añadir, sino condicionada además a darse bajo la prefiguración de la forma de una *experiencia de culto,* dogmático-aurática. Eso explica, además, la tremenda fuerza de desestabilización que para la noción de arte occidental conlleva el encontronazo poscolonial, a favor de algo –la cultura visual– que para esas otras culturas no viene ya cargado de similar *fuerza dogmática, teológica.* Y la no menor que tiene la aparición de las tecnologías de la reproductibilidad y el ojo técnico –la opticalidad inconsciente, digamos–: bajo su impacto, se hace cada vez más difícil sostener el modo de la experiencia de lo artístico bajo ese régimen *cultual* – y ello conlleva inevitablemente un alejamiento, acaso a favor de un *proceso de secularización* creciente, de la forma-arte de sus originales usos y predicamentos simbólicos. Y, en cierta forma, el debilitamiento creciente de la propia *fuerza de creencia* que es característica de las imágenes.

[2] Sobre el que Jean-Luc Nancy (2006) ha escrito páginas tremendamente esclarecedoras.

ii. film

Visiones de un *ojo técnico*

Para la vida de la imagen, la aparición de un *aparato de ver* –o quizá deberíamos decir: de una máquina capaz de *capturar y reproducir imágenes* mecánicamente– constituye un auténtico *acontecimiento,* una modificación tan decisiva que con ella el ver –y toda la culturalidad que le concierne– se desplaza a un nuevo escenario, radicalmente redefinido. *Ver,* ciertamente, ya nunca será lo mismo. Variará, además, el conjunto global de las reglas que ordenan los modos del representar, del producir imágenes, tanto como las del contemplaras o el extraer de ellas valor de simbolicidad: el ámbito mismo de la visualidad, en su conjunto, el espacio lógico de la totalidad de los *actos de ver*. Para todo ello, la aparición del *ojo técnico* resulta fundamental. Él, la *máquina de ver* y producir técnicamente las imágenes que de ese ver resultan, traerá modificaciones que acabarán por prefigurar un *orden de la visión* radicalmente diferenciado.

Una primera transformación tiene que ver con la pérdida de *profundidad de campo* de la totalidad de lo visto: en lo que el *ojo técnico* captura y reproduce no hay otra cosa que la pura imagen, y ella asciende ahora a la superficie plana de la representación, abandonando cualquier invocación de profundidad, de *interioridad,* y entregada a un concienzudo asalto de la *pura exterioridad*. Hay una total planitud –una *puesta en superficie* radical, paralela al propio separarse físico de la materia misma– en las imágenes fílmicas, producidas por el trabajo combinado de los dispositivos ópticos propios del ojo técnico y las tecnologías de reproducción fotoquímicas. Quien aquí ve no es ya un sujeto capaz de reflexividad –capaz de *ver lo que ve,* digamos– sino un aparato ciego, un *inconsciente óptico,* dirá Benjamin. Toda la vieja arquitectura del cuadro, fundada en el complejo entrecruce de conos que tanto introducía el lugar del sujeto en el campo visual –acaso como *punto ciego*– como proyectaba sobre lo real un espacio de conciencia, de «espíritu», que ella misma fundaba por su potencia *simbólico-retórica* de simular profundidad, memoria, se desvanece aquí. En estas imágenes nadie se *ve viendo,* no hay juego de reflexividades, sino, acaso, del viejo modelo, aquel único *ver objetivo* del que en sí mismo era capaz el propio lienzo, en su rala materialidad, tomado como *pantalla-espejo.*

Aquí, en cambio, esa mirada –el ver de la cámara, la potencia de capturar imágenes de una opticalidad *inconsciente*– lo domina todo, organiza el cuadro bajo su ley ciega, ajena a todo juego de profundidades. Falta de ella, esta imagen no tendrá ya el poder de la *memoria* – o, para ser exactos, no ordenará su modo de ser memoria de la misma forma en que lo hacía la *imagen-materia*. Tampoco el de prometer eternidad o individuación, ni acaso el de poder, en su esquematismo, llegar a promover o efectuar un modo eficiente de *devenir-sujeto* – o, para ser nuevamente exactos, no la forma de *devenir-sujeto* que la estructura de determinación mnemónica de la imagen-materia hacía posible. Y ni siquiera tampoco tendrá entonces el poder de operar, en rigor, como espacio y dispositivo de la *representación:* sino fundamentalmente como pura huella, como mero indicio, moviéndose su práctica en el modo de un capturar mecánico e inconsciente que ya no viene a infundir su estructura trascendental –aquella figura de cono sedimental en capas reversibles, ordenada al filtraje de lo conocido– a aquello que registra.

Aquí todo sube a superficie, por detrás y por delante –de la imagen, despegada ahora de la materia–. Ni hay un sujeto que pueda *verse viendo* en alguna densidad abstracta o virtual de ella –de la imagen–, ni puede ella legislar mandato epistémico –memoria de serie reguladora– sobre lo que ve, sobre lo que registra, mostrándolo, en cambio, todo sin profundidad, sin demora, aligerado en la levedad efímera de un *existir-inocente.* Todo lo que este *ojo ciego* –esta *opticalidad irreflexiva,* incapaz cuando menos de *conciencia de consciencia*– puede *ver...* cabe en una pura superficie, en un fino plano *infradelgado.*

FILM

El mundo que van a habitar –materialmente, quiero decir– las imágenes, tiene ahora el grosor de una fina película, casi invisible, casi inexistente. Es poco más que un *limbo,* un *lugar entre.* Todavía no retornan –las imágenes– de nuevo al mundo intangible de los fantasmas, de lo puro espectral –de donde, oriundas de la fantasía y lo puro mental, quizás nunca debieran haber salido–, pero ya han abandonado el encierro en el mundo de la materia dura, al que se vieron sujetas, exiliadas de su forma etérea, durante milenios. En ese mundo intermedio, que aún no es el mundo *fantasmizado* de la pantalla pura, pero ya tampoco el de la incrustación en objeto, su vida empieza a cobrar caracteres –y una movilidad, una ligereza– nuevos, a la vez que los arrastrados se remodelan, se reconfiguran.

El carácter «flotado» de su propio lugar de estancia –ese *film,* esa película infradelgada que se superpone delicadamente a los soportes que la alojan– determinará en lo fundamental esos caracteres propios, nuevos o remodelados. Una pérdida creciente de la estabilidad de su forma de ser memoria –cada vez menos fijada y con menor potencia de restitución integral del pasado– debida a esa condición «más volátil» podría ser el primero de ellos. La apertura consiguiente a una nueva forma de *tiempo simbólico* que empieza a resultar incapaz de prometer eternidad se sigue de él, como veremos: donde la imagen-materia se nos ofrecía como portadora de la promesa de permanencia, de eternidad, la imagen fílmica apenas nos garantizará sino promesa de lo contrario: de impermanencia y pasajeridad, dándose como *vanitas,* recuerdo de muerte segura –*memento mori*–, *fuerza de melancolía.*

Acaso lo que pierde en capacidad de extenderse en el eterno tiempo simbólico de su promesa, y éste podría ser un segundo rasgo, lo gana en cambio en expansión interna de su tiempo propio, narrativo. Si la *imagen-materia* se consumía en un tiempo interno exclusivo y estático, la imagen fílmica –y gracias a ese estado de volatilidad y flotación que condiciona su forma técnica– se expandirá secuenciada en un eje de relato, introduciendo la *potencia del tiempo* en su mismo escenario, en su propio espacio de la representación, que a partir de ello vendrá a inscribir la *imagen* en el curso

secuenciado de una narrativa historizable, alrededor de un eje de despliegue longitudinal – y esto valdrá incluso para la *fotografía,* a la que, a estos efectos, bien podríamos tomar como un «corto», bien que muy breve, desde luego; como *película de un único fotograma,* acaso.

Pondré en esta enumeración rápida un tercer y último rasgo en la reproductibilidad, adquirida gracias al propio carácter mecanizado de la forma de imprimación de la imagen sobre la capa flotante. Merced a ello, la imagen ingresará en un nuevo régimen de producción –e incluso en uno nuevo *económico,* lo que la empujará a desplazarse al campo de las formaciones cognitivas industrializadas, al espacio de las *industrias del alma*–, tendiendo a abandonar la forma de la producción escasa, plasmada en objeto singularísimo. Si ello tendrá evidentes consecuencias devaluando el destino *suntuario* que acompañaba al simbólico adquirido en la fuerza de su existir único, acaso las de mayor alcance se proyecten sobre las formas de su posible recepción, cada vez más masiva, colectivizada. Que a su vez condicionarán la propia forma de *devenir-sujeto* que, en el entorno de su contemplación-consumo, esta nueva forma de la imagen fílmica hará posible, incluso predominante. Vayamos viendo todo ello.

La memoria como *duración* (o la *persistencia retiniana* del 1/24 de segundo)

> La memoria no es una facultad de clasificar los recuerdos en un cajón o de inscribirlos en un registro. No hay registro, no hay cajón, aquí no hay ni siquiera propiamente hablando una facultad, porque una facultad se ejerce de modo intermitente, mientras que el amontonamiento del pasado sobre el pasado prosigue sin tregua.
>
> Henri BERGSON (1907)

En cuanto la imagen se separa del soporte, de la materia en la que venía inscrita, embebida, su modo de memoria se trastorna y redefine por completo. Su antigua condición de *memoria de archivo,* repositoria, dependía justamente de su capacidad de absorber las cualidades propias de lo inerte: ella podía ejercer su fuerza conmemorativa, restitutoria, por la condición suficientemente *inmutable* de la materia a la que estaba indisolublemente apegada. Tan pronto como esa *adhesión* y su indisolubilidad se alivian, lo que se cumple en la nueva forma de producción técnica –por superposición a una película química apenas *adherida* al papel, cristal o plástico–, las imágenes dejarán de oficiar como eficaces *memorias de consignación:* lejos de retener en lo inmóvil el *acontecimiento* que registran, ellas se hacen eficientes aliadas de su volatilidad, testigos de su pasaje.

Volátiles ellas mismas –inestables en su condición flotante–, defraudan ahora la expectativa de *repetición ensimismada* con que uno insistía siempre en devolver su mirada sobre ellas. Lejos de ofrecernos el de un mantenerse inmutado del pasado, el testimonio que la imagen fílmica nos entrega es el de su constante haber *devenido-diferente,* el de estar en *permanente cambio.* La imagen aquí no guarda *memoria* de lo que fue en el pasado para ejercer su reposición en el presente, sino que nos ofrece el recordatorio de que el presente resulta precisamente de ese *flujo de cambio* de lo que estuvo, y que el único modo que tiene el pasado de *hacerse presente* en el nuevo ahora es justamente el de reproducir la constante transformación que en el *acontecimiento* se verifica, siempre, como un *devenir-diferencia* en el curso del tiempo. Lo que esta *forma de la memoria* hace en-

tonces es permanentemente *recordarnos* que cada *tiempo cortado* en la representación pertenece irrevocablemente a un continuo del que únicamente forma parte como *transcurrir del acontecimiento,* constante advenir de la diferencia sobre cada «lo mismo». Para la imagen fílmica, el trabajo *mnemónico* consiste en devolver a cada *tiempo-instante* la *memoria* de su pertenencia a la continuidad de un flujo, mostrarlo a la manera de ese «amontonamiento sin tregua» de los tiempos que es la propia *duración.*

El ojo técnico opera, para lograrlo, *micronizando* la diferencia, reduciendo al mínimo virtual los saltos entre captura y captura, entre imagen-producida e imagen-producida. Lo que se recoge y devuelve, gracias a ello, es una secuencia finita de instantáneas que recorta y destila la pequeña-diferencia, la *diferencia-mínima,* para devolverla secuenciada en un *flujo de cambio* que es evidenciado como propio destino de lo «idéntico» en cuanto al tiempo, como la condición espontánea de su *estar en devenir,* desplegándose en el durar – que es ciertamente la única forma en que todo lo que acontece puede leerse como *retención de pasado,* la forma en que lo que existe y transcurre *es memoria* en tanto que acontecimiento inscrito a ritmo de *permanente cambio* en el fluir del tiempo.

El dispositivo técnico crucial aquí es el obturador, claro está, encargado de realizar esa secuencia ultrarrápida de microcortes que puntúa, como sucesión de golpes de vista cuánticos –unidades discretas de imagen–, el discurrir de *la duración* en el continuo de la temporalidad. El trabajo que entonces le corresponde a la *memoria* (que es la imagen fílmica) es ciertamente peculiar: es un trabajo de amalgamado, de recosido, que tiene por misión restañar en continuidad lo que la sucesión de las máquinas ópticо-químicas han troceado tan milimétricamente, revertiendo el imponderable esfuerzo realizado –de disgregación de la diferencia en mínimos suficientes, es decir, suficientemente imperceptibles– en un trazado homogéneo, continuo, recompuesto.

Llamaremos a ésta una memoria REM –de *rápido movimiento de ojo–*: una *memoria* que lo es de *resonancia* breve, de reposición atenuada de cada impresión anterior –de cada fotograma o imagen precedente– sobre la actual, orientada a permitir que la nueva pueda ser reconocida como un *acaecer de la misma* y ello aun en su aparecer como *distinta,* como otra. A diferencia del proceder de la *memoria de archivo* –incapaz de reconocer sino lo idéntico en lo parecido–, la memoria REM es capaz de *leer* –sin duda es ya una *memoria de lectura*– también *lo distinto en lo parecido,* como propio *clinamen de transformación* de la identidad hacia su diferir, como el registro y la huella del constante *devenir diferente* que es la misma idiosincrasia de todo lo que existe.

Claro que, para ser eficiente –en ese proceso de *lectura rápida–*, ha de funcionar como una *memoria* de muy *corto alcance,* como apenas una *resonancia* –una «persistencia retiniana del veinticuatroavo de segundo»– para lograr ese restañado de cada imagen con el *microrrecuerdo* «impregnado en la retina» –obviamente, eso no deja de ser una pura metáfora– de su anterior. Microrrecuerdo o resonancia que debe, además, inmediatamente perderse, para hacer hueco y dejar paso a la gestión de una nueva resonancia-persistencia, ahora ya de la actual sobre la siguiente. Así, la de la imagen fílmica ha de ser una memoria que tanto –y tan poco– recuerde como *olvide:* capaz de solapar y amalgamar cada captura anterior con su siguiente, siempre y únicamente durante un microtiempo (de un veinticuatroavo de segundo exactamente, en la *máquina-cine*), para inmediatamente *evacuar ese recuerdo,* de tal modo que la nueva percepción que está *entrando* pueda cargar la *memoria* –la persistencia retiniana– inmediata anterior. Digamos que es, entonces, una memoria orientada fundamentalmente a anular la percepción de las «costuras», extrayendo la cadencia de los «negros» que interrumpe silenciosa e invisiblemente la catarata micronizada de las imágenes-cortadas.

Gracias a esa gestión –aquí la *persistencia retiniana* oficia como en el proyector la *cruz de Malta,* enviando al olvido toda la topología de cortes que factura el film como sucesión de unidades discretas capturadas como golpes cuánticos de visión–, lo que este modo de la imagen nos entrega es una continuidad que guarda y preserva la *memoria* del pertenecer cada *tiempo-instante* al curso de un *tiempo-continuo, Aión,* desplegado como permanente acumularse del pasado –y el futuro, claro está– en cada *tiempo-ahora.* Esa *memoria* es, por un lado, la que la imagen fílmica nos entrega como su saber más propio, pero también la *memoria* que cada tiempo tiene de *ser* ese despliegue incontenible de un continuo, que lo llena y lo vacía a cada instante –de pasado y, una vez vaciado, de posibilidad de futuro–. La memoria, en efecto, de la duración: la que enlaza cada tiempo en ella con su anterior y siguiente, pero también la del *ser duración* –«amontonamiento del pasado sobre el pasado que prosigue sin tregua»– todo *lo que es.*

****

ESCOLIO. Podrá argumentarse que todo esto vale para la «imagen-movimiento», para el cine. Pero que es inconsistente para la fotográfica, ella misma *imagen estática.* Sin embargo, pensar de este modo concibe la captura fotográfica a la manera de la pictórica y piensa su corte de tiempo como un consignar para la permanencia –en una memoria de archivo, repositoria–. No es así: la de la imagen fotográfica pone lo registrado únicamente «en su lugar en el tiempo», como situado en el curso de una secuencia de continuidad. La fotografía no retiene el *tiempo-ahora* en lo intemporal suspendido: se hace testigo del instante –que su forma por excelencia se designe *instantánea,* no es casual–, pero para registrarlo como momento y memoria, en efecto, *de la duración* (exactamente igual que lo hace el cine: en cuanto a ello, insisto, una fotografía no es más que una película de muy corto metraje). La fotografía no es imagen estática, sino imagen situada en el tiempo, señalada y señalando al tiempo, *imagen temporizada,* nunca atemporal.

JetztZeit: la *pequeña puerta*

Cabría acaso decir que, en esa potencia de ser únicamente *memoria del durar* –o memoria como duración, duración como memoria–, la imagen fílmica se hace *testimonio mesiánico* sólo de este modo: abriendo nuestra mirada a esa *pequeña puerta del instante* –del *tiempo-ahora*– por la que podemos asomarnos (quizás acceder) al Gólgota del mundo –o al mundo como aquella acumulación de ruinas que percibía el ángel nuevo, y otros llamaban *progreso*–. Para la fotografía o el cine –como para la *naturaleza,* y el saber de ello enuncia, ya se sabe, «una política mundial cuyo nombre es *nihilismo*» (Benjamin, 1973)–, el *ser* es también *mesiánico* justa y únicamente por su eterna y total fugacidad.

De esa *fugacidad* es testimonio incontenido la imagen fílmica – lo recuerdo por si alguien quiere llamar a esto su peculiar «fuerza de promesa».

Imagen-movimiento

En el modo de *espacialización* que le es propia, la imagen fílmica sustancia todo el *devenir-diferencia* bajo la forma del *movimiento,* como efectivo desplazamiento de lo que difiere *en el espacio*. Tiene razón Deleuze (2003, 2007) al consignar que, cuando menos en una primera época de su desarrollo[3], esta forma específica de la imagen vive todavía encadenada a la limitación que su suposición de deber darse como testimonio de lo que un sujeto podría percibir –y narrar, o más bien representar– le impone. La subordinación a aquello que puede ser capturado por la mediación de un aparato sensorio-motor dice aquí remisión a una unidad de espacio-tiempo practicable para un sujeto único, cualquiera que sea. Digamos que cabe –en esta imagen– tanto *movimiento* como espacio pudiera ser recorrido en unidad de tiempo –por un mismo sujeto, por un sujeto único.

Llegará el tiempo en que la imagen –en su *devenir loco*– podrá explorar las condiciones de su potencialidad pura, escanciando tiempos y lugares entre los que ese lazo de continuidad espacio-temporal para un sujeto estable se haya roto –gracias, desde luego, al *montaje*–. Pero, por ahora, en los desarrollos de la imagen fílmica más propios, la imagen se encuentra todavía sujeta a su heredada vocación de, doblemente, *espacializar* su testimonio de la diferencia, del cambio (y, por lo tanto, darse como *imagen-movimiento* antes que como *imagen-tiempo*), y hacerlo a la medida del alcance propio de un sujeto «humano» –limitado en su movilidad por las capacidades concretas y efectivas de su propio cuerpo.

Que ello responde a las exigencias de alcance corporal propias del querer valer la imagen como representación parece obvio –y el *cine verité* nunca abandonará esta regla–: toda la fuerza de verosimilitud, de realidad, ostentada en toda su historia por la imagen ha dependido siempre de su capacidad para invocar una experiencia sinestésica

[3] Y aunque aquí no nos hacemos eco –con todas las consecuencias– de su propia «subdivisión» en dos *edades* de la imagen-cine (imagen-movimiento e imagen-tiempo), es evidente –y explícitamente reconocida– la deuda que todo este ensayo mantiene con la reflexión deleuziana.

satisfactoria de *tangibilidad* del espacio visto: de su capacidad de hacer sentir que el espacio *óptico* es, a la vez, un espacio *háptico.* Que la regla de unidad de tiempo y espacio se trasponga entonces a la forma fílmica, como si, al igual que en el teatro, lo que vemos estuviera condicionado por las propias capacidades físicas de desplazamiento del actor, atada a la prescripción del aparato senso-motor, parece lógico. Y que su darse se circunscriba entonces a la forma de la *imagen-movimiento* se presenta inevitable a partir de ello.

Este condicionamiento determinará que, en efecto, su registro del diferir se limite al de una única «unidad de experiencia» –llamémosla sujeto–. Para él, entonces, el desplegarse del tiempo ocurre mecánicamente, como variable puesta por la máquina, por su *dispositivo de arrastre:* de tal modo que el único cambio que la imagen registra allí se refiere a la sucesión de eventos y peripecias que acontecen para una unidad concreta de experiencia, de relato, en el curso del tiempo –en un curso que no se establece arbitrariamente, sino que viene pautado, fotograma a fotograma, por el propio *ballet mecánico* de la máquina–. De ahí que, con todo acierto, pudiera señalarse que era habilidad del inconsciente óptico captar el ocurrir del acontecimiento en cuanto al curso del tiempo, seguido en su *devenir-inocente.*

De ahí también que podamos entender que lo que el *dispositivo cine* saca, entonces, a la luz es, naturalmente, la *historia* –entendida como esa secuenciación lineal de *tiempos-escenario* que se suceden a un ritmo estable, sin saltos ni arbitrariedades– de su objeto, del sujeto cuya experiencia se registra y ordena allí conforme a un pasaje medido, pautado. En efecto, en tanto que imagen-movimiento, la fílmica registra el paso del tiempo necesariamente y siempre bajo la perspectiva de *la historia.*

****

Paralipomena

He aquí una clave para distinguir, con toda nitidez, dónde empieza la imagen-tiempo (y termina la imagen-movimiento). Para ésta, el tiempo viene dado, es puesto por la maquinaria, por los dispositivos de arrastre y obturación –de cámara y proyector–. Es un tiempo pautado y, en cierta forma, parecería ser suficiente –porque, en algo, es un *tiempo real*– para representar satisfactoriamente el tiempo en la imagen. Pero esta fiabilidad sólo proviene del pacto entre los dos dispositivos (el de captura y el de proyección), que efectivamente se mueven a la misma velocidad. Ello, unido al hecho de que los propios movimientos de la cámara adoptan una medida abarcable por la lógica de un cuerpo –siempre hay un *cuerpo de alguien* detrás de la cámara–, confiere a esta temporalidad de la imagen-movimiento una cierta asequibilidad: en realidad, todavía es suficientemente *humana* como para que nadie se inquiete ante ella, en su condición de representación.

Pero toda esa dinámica un poco doméstica, que casi preludia los tiempos de un *reality show* –en su siniestra familiaridad–, se dispara incontrolable cuando la propia imagen descubre que el tiempo le pertenece. Allí ella se hace *loca:* salta por encima del tiempo mecánico de los aparatos –que es también el de los relojes de quienes la manejan, y el de los humanos que se mueven contando con ellos– y dicta el suyo propio a la velocidad de un montaje que ya no tiene por qué respetar reglas de unidad de espacio o tiempo. Claro que, mientras nos movamos en el cine, hay un eje que domina la arquitectura del tiempo, poniendo como irrevocable el antes y el después, el inicio y el final, ya que el cine es *unilineal* longitudinalmente, como el paso de los rollos, y esto decide para él una forma del tiempo inescapable. La de una máquina que –como el libro, por cierto, pero con rigidez aún mayor– parece nacida para avalar la fe en la *Historia.*

Industrias *de la conciencia,* economías de distribución

El tiempo de las imágenes singularísimas, producidas como objetos únicos en su especie, queda pronto atrás. La aplicación de las tecnologías combinadas de captura mecánica e imprimación fotoquímica permiten que, muy pronto, el proceso de la industrialización –de producción seriada de objetos idénticos entre sí– alcance el dominio de las imágenes, hasta ese momento sujeto a una *economía de producto único.* A partir de entonces, el régimen de producción de las imágenes deberá asumir las condiciones de la reproductibilidad, que hará posible la multiplicación del número de ellas existentes sin más límite que el que las reglamentaciones legales o mercantiles quiera imponerles –y querrá imponerlos: ésta será una batalla de largo recorrido–. Si hasta entonces las imágenes nos enfrentaban al reto de una existencia singularísima y exclusiva, poco a poco su desafío invocará una sensibilidad distinta, que habremos de desarrollar: una capaz de, en palabras de Benjamin, refinar nuestra perspicacia para «lo igual en el mundo». Deslizadas a ese nuevo mundo, para ellas la *diferencia* se abocará a un creciente *devenir-imperceptible,* haciéndose *infraleve* –como la sutilísima existente entre dos objetos sacados del mismo molde, dirá Duchamp.

Rehenes allí de las nacientes industrias del entretenimiento y el espectáculo, nos será difícil –cada vez más– ofrecerles otra cosa que una *percepción distraída.* Perdida en la dificultad de la diferencia sutil y retraída aún más en un régimen de visionado y lectura en el que, en el curso del tiempo, ellas no perseveran en su estar, en su inmovilidad –sino que se hacen reemplazar constantemente por otras–, nuestra capacidad de hacer volver sobre ellas una atención reflexiva se irá perdiendo poco a poco, a favor de un nuevo régimen de recepción/consumo que estrenará el significado de la industrialización de la cultura. Para ella, no sólo para sus productos, sino para nuestra propia conciencia de ellos, aumentará –como para el pensamiento, dirá nuevamente Benjamin– la importancia de la estadística: la fuerza de lo abundante y la cantidad decidirán la forma de su presencia en el mundo, frente al viejo régimen de las singularidades suntuarias, exclusivas.

Enseguida se abrirá una disputa entre alta y baja cultura, entre la fabricada para los pocos y para los muchos, entre las calidades y las cantidades. Pasado el tiempo de sus

primeros lances fervorosamente moralizantes, hoy podemos ver que lo que estaba en juego en ella era sobre todo el conflicto entre dos regímenes técnicos y, vinculado a ello, el de las formas que regulaban su economía. No: esto no era una disputa entre *economía* y pureza, ni entre elitismo y cultura del pueblo, sino la tensión de solapamiento y cohabitación de dos muy distintos regímenes de circulación pública de lo simbólico y las formaciones de imaginario: dos muy diferenciadas formas de regulación, para su economía social, del consumo y la producción de las imágenes.

La que trae el nuevo régimen técnico podría ser caracterizada como *economía de distribución.* Su característica fundamental es, en ello, que la dinámica de generación de riqueza no proviene ya, como hasta ahora ocurría, en el acto de la compraventa, de la transmisión onerosa de objeto que cambiaba de manos a la vez que de propietario (y en última instancia sólo podía haber uno por objeto, por obra producida), sino de un acto de mero usufructo, de *acceso* a la cantidad de contenido –de conocimiento, distracción, fruición, simbolicidad, información, entretenimiento...– que las imágenes portarían. Un *acceso* en el que, de hecho, no se produce ni cambio específico de propiedad ni transmisión de objeto alguna sino únicamente un acto de recepción sin gasto en que el destinatario acaba transformado únicamente en audiencia, no es propietario, y ésta puede, por tanto, multiplicarse sin límites.

La entrada en este *régimen de distribución/acceso* favorecerá así la ampliación exponencial del número de los receptores, decidiendo el destino irrevocable de la producción de los imaginarios en la forma de la *cultura de masas,* orientada a una recepción cada vez más amplia y colectiva. Lo que en su sentido más ajustado termina por significar que ellas mismas –las nuevas formaciones de imaginario que sitúan su producción bajo las nuevas condiciones que harán posible el asentamiento de estas *economías de distribución*– acabarán funcionando como eficientes generadoras de las nuevas *formaciones de conciencia* llamadas a organizar la producción del consenso, la *ingeniería de las masas,* constituyéndose en genuinas *industrias de la subjetividad* social. Gravitan sobre ello, claro está, tanto su peligro como su responsabilidad –sin duda, de impredecible alcance político.

****

ESCOLIO. Claro está que no todas las *prácticas de producción de imaginario* se desplazan a este territorio de la imagen fílmica, en que se verifica su transición hacia las economías de distribución, en el marco de la emergencia de las *industrias de la cultura.* Las que, resistiéndose, se mantienen en un régimen técnico de producción artesanal, bajo la forma de la *imagen-materia,* mantienen, en lo fundamental, la forma clásica de su economía particular, como *economía de comercio,* como economía de intercambio oneroso de objeto singular. La enorme fuerza adquirida por las industrias culturales y la misma fuerza de generación de imaginarios del nuevo modelo de producción obligan, en todo caso, a reaccionar a la forma de la práctica que en el entorno de la imagen-materia se encuentra más consolidada como institución social – la práctica artística, claro está.

En lo fundamental, se producen –desde el campo del arte– dos tipos de reacciones, sutilmente contradictorias entre sí. La primera, una por la que pretende –cuando me-

nos inicialmente– desmarcarse completamente del proceso de «tecnificación» –la ruta del *modernismo* greenbergiano conduce en ese momento la aventura del arte hacia los dominios de la «especificidad de la práctica», entre las que desde luego no se cuentan las desarrolladas en imagen técnica– intentando acaparar para sí todo el potencial simbólico e intentando a la vez distraer de su propia deriva a la forma-mercancía.

La segunda, reconduciendo lo más posible su existir a su forma institucionalizada –una forma, por cierto, de industrializarse sutilmente, de llegar a las masas sin variar las condiciones de la producción–, dentro de la que ejerce una especie de retórica autocrítica en la que pretende sostener todo el proceso de autonegación en base al que rediseñará su programa. Claro está que es falsario que en el amparo del espacio institucional se produzca alguna «deseconomización» del arte, pero esa falsificación es la jugada mediante la que su práctica busca retener para sí todo el valor simbólico, contando, además, para lograrlo con el apoyo de la mejor crítica: la de la teoría estética desplegada ahora como *antitética.*

Camera Obscura

Acaso su mayor fuerza de cara a la constitución –de las fábricas de la cultura– en poderosas *industrias de la conciencia* provenga del propio carácter espectral con que asaltan –como por sorpresa e indefensa– la vida de los sujetos. Como disponiéndose al más inofensivo sueño, el público de las imágenes fílmicas se enfrentó siempre a su despliegue con la inocencia del espectador primero. Bajada la guardia de la reflexión –y la sucesión frenética del veinticuatroavo acababa con cualquier residuo de resistencia–, el espacio oscurizado diseñado para su recepción borraba toda presencia de realidad, entregando un sujeto de antemano cautivo y desarmado a la fuerza hipnótica de las imágenes. Ellas se adueñaban, con el poderoso brillo de seducción de las fantasmagorías, de un alma vaciada de precauciones –y que pareciera incluso privada de toda vida de cuerpo, de toda conciencia de realidad propia.

Cierto que las imágenes habían asaltado siempre la vida de los sujetos con ventaja, dispuestas en lugares enajenados y no identificables como mera realidad –detrás de marcos, encima de pedestales–, pero nunca lo habían hecho usurpando su propia existencia en tanto que espíritu, escenario de conciencia. Tenía, entonces, toda la razón Bergson al sugerir que el cine operaba como máquina-metáfora (o mejor alegoría) de nuestro propio (modo de) conocer: en efecto, ella –y en sus dos tiempos de captura y proyección– reproduce un modelo a escala de lo que acaso hace nuestro propio espíritu, cualquier cosa que *ello* sea.

Pero sería más exacto incluso decir que lo sustituye por completo: aquí la forma de espacialización –ya que no hay sustracción de tiempo– pone en juego, en acción, la propia eficacia de un psiquismo abstracto, de un cuerpo sin órganos activado en máquina deseante, que es por entero pasto de las imágenes que atraviesan su existencia fabricada. Aquí, como en *Film* de Beckett, el sujeto *es producido* a la velocidad de una mirada que es pura actividad, movimiento de producción incesante, incapaz de reflexividad. Lejos de la vieja caverna platónica, aquí no hay rememoración, ni un sedimentarse que diga al yo como reposición de lo que *él ya fue,* sino un *agenciamiento* de sujeto vaciado de toda precedencia y sólo inducido por la propia efectividad produc-

tiva de las imágenes, de su estancia en la vida psíquica –que es tanto la de la conciencia como la del deseo abandonado a su ilimitada *deriva.*

No es, entonces, –esta cámara oscura– un mero lugar para su recepción, como si todavía las imágenes llegaran encarnadas, sino un campo de experimentaciones productivas: en sí misma la construcción social de un dispositivo con el que fabricar aquello que, todavía, no está dado en el mundo, un *sujeto de experiencia,* de vida. Al otro lado de la promesa propia de las imágenes estáticas –individuación y eternidad para un sujeto que las precedía en su existir–, la que aquí está enunciada advierte que ese *devenir-sujeto* –que ese *por construir* que caracteriza a su formación– es tarea, misión por cumplir.

Traerlo al mundo, ya como *espíritu ilustrado y libre,* ya como *pueblo emancipado en la historia,* es acaso el horizonte en el que un proyecto civilizatorio encuentra en esta máquina de las imágenes, fabricadora de su sueño artificial, el más sugestivo laboratorio, su más candente escenario de experimentaciones.

****

PARALIPOMENA. Dos formas para este sujeto, que ya no se concibe –a la manera del cristiano, nutrido en las promesas de la *imagen-materia*– como algo dado a priori, como un *alma,* sino antes bien como tarea, proceso y formación cuyo desarrollo tiene en la propia cultura, en el *conocimiento,* su clave de construcción.

Para el sujeto-individuo, un agenciamiento que, mediante el proceso de la *Bildung,* desemboca en *sujeto de las facultades* capaz en una triple esfera: cognitiva, estética y moral. Para el proyecto ilustrado en cuyo marco es pensado este *nuevo yo,* el proceso de la adquisición de cultura/conocimiento garantiza, en efecto, el éxito simultáneo en los tres registros. El ciudadano –como tal abocado a su participación en la otra formación de sujeto que ahora mencionaremos, la pública– es, gracias al proceso de ilustración, un sujeto de saber, un alma bella –un sujeto de experiencia estética–, y un sujeto de responsabilidad moral, política: un ciudadano[4].

En todo caso, el verdadero proyecto que aquí se concibe en relación a las formaciones de subjetividad, es realmente el que se diseña para una forma de *sujección colectiva.* Teniendo acaso como base formal-jurídica la sólida construcción del *Estado de derecho,* la forma de una *res publica* elaborada en el proceso dialógico característico de la democracia parlamentaria, acaso algunas de sus construcciones y derivas más aquilatadas conducen a figuras cada vez más ambiciosas –la de una *razón pública* o la de un *intelecto general,* por ejemplo– que acaban desembocando en la construcción de una idea de la misma «condición humana», que intenta con todas las fuerzas el horizonte de una humanidad cosmopolita, hermanada y entregada al sueño de *la paz perpetua.*

La imagen fílmica sirve por excelencia a ese sueño, en lo cual su mecanismo se dirige precisamente a esa vida de lo psíquico colectivo, a esa experiencia de pasaje común de los pueblos por la historia a la que –de Eisenstein a Godard– el cine intenta poner imágenes, guión.

[4] Para esa arqueología del sujeto moderno, el estudio *Fuentes de yo* (Taylor, 2003) resulta sumamente clarificador.

Flujos de la diferencia: diferencia *sin* repetición

Para la imagen fílmica, la fuerza simbólica se efectúa únicamente en la forma de la narrativa, como relato. Como tal, ella no es representación (no es *pintura del mundo,* diría Wittgenstein) ni aun memoria intensiva que interpele una y otra vez nuestra mirada con la demanda de comprender qué representa –como el de la esfinge– su enigma. Carente de él, ella –la fílmica– invoca más bien nuestra voluntad de relato, ficcional. Para ella no hay entrega de fuerza simbólica en la mirada pura, plana. Sólo en tanto se produce una *lectura,* y a partir de ella una comprensión de significado, tiene lugar alguna transmisión de fuerza. Y, digamos, éste sólo se efectúa como aprehensión del sentido en la inteligencia compleja de su economía de totalidad, dialéctica. No hay una suma diferencial de unidades mínimas, pongamos fotograma a fotograma, sino un acto holístico de aprehensión de conjunto, en el que las pequeñas percepciones, las percepciones parciales, construyen un horizonte de inercia –señalan una dirección de caída, de reposo– del momento de sistema del conjunto.

Esto explica algo que, de suyo, debería extrañarnos mucho más de lo que lo hace: con cuánta facilidad podemos volver innumerables veces nuestra mirada sobre una imagen estática –tanto más cuanta más fuerza simbólica haya adquirido ella– y, sin embargo, qué poquísimo número de veces podemos hacerlo con una en movimiento, cómo ello nos lleva inmediatamente al aburrimiento, a la caída de la atención. Sin duda, ello tiene que ver con lo que ya hemos sugerido a propósito de la imagen-materia y su lógica *mnemónica:* en tanto es su potencia de reposición la que la carga de fuerza, simbólica, defraudaría nuestra expectativa encontrar en ella cualquier otra cosa que pura «repetición», conocimiento ya tenido –y, de él, *anamnesis*–. Es justamente porque ella contiene –y nos entrega– un «lo mismo» por lo que la miramos una y otra vez: la repetición ritual de nuestra mirada busca necesariamente un lo mismo, y tiene su sentido propio en que efectivamente lo encuentra; de hecho, no podría haber de otro modo tal *repetición:* digamos que sólo puede haberla donde ya *no hay diferencia,* allí de donde ella ya ha sido borrada, elidida.

Ahora bien, toda esta lógica –que es de un orden *antropoteológico* profundo, en el sentido del puro *ceremonial,* aquel que repite incesantemente un acto en el que la in-

teligencia intérprete se suspende a favor de afirmación instituida de la pura práctica *ritual:* el retornar de lo mismo es realmente la invocación *mistérica* por excelencia–, toda esta lógica fetichizada queda fuera de juego para la imagen-fílmica, donde ella se estructura justamente como imagen-movimiento. Para ella, el *consumo simbólico* está en cambio y absolutamente ligado a la percepción *inteligente* de un significado, como traza de conjunción que engloba la propia secuencia de la diferencia en una orgánica unificada, como una totalidad de sistema –en este caso, de «sistema de sentido», de narrativa, de relato–. Por ello, no contemplamos estas imágenes como proveedoras de repetición –de mismidad reiterada, esperando esa entrega simbólica que prometía permanencia y eternidad– sino al contrario: como proveedoras del discurrir de la diferencia, del darse de la misma imagen como *diversión,* como advenir *de lo diverso.*

Huelga, entonces, remarcar –lo hasta aquí dicho lo deja fuera de duda– que necesariamente las prácticas simbólicas desarrolladas con imagen-movimiento se mueven en el entorno efectivo de las *industrias del entretenimiento:* procuran, en efecto, distracción, entretenimiento, *diversión* –pero ahora es fuerza afirmarlo dejando de lado cualquier afán menospreciativo, acaso el que ha sido habitual entre la crítica *moralinista* de la *industria cultural*–. Lejos de ese tono: esta asociación entre imagen-movimiento y *diversión* –en ese sentido más riguroso de un *discurrir* de lo diverso– dice, en primer lugar, su propensión a un conocimiento más refinado y abierto de la diferencia (y, por tanto, una mayor fuerza gramatológica); y, en segundo, una toma de partido a favor de la interpretación y la *inteligencia* –de la *inteligencia del sentido* vinculada siempre a la interpretación, a la comprensión activa de los actos de *discurso:* esto es, de las producciones articuladas de efectos de *significancia* secuenciados en una *línea de tiempo,* en su *discurrir,* efectivamente–. Lejos de aquella mirada *antropoteológica* hierática y estulta invocada por las imágenes-materia –en favor de una reiteración puramente ceremonial de la observación de lo idéntico, repetido en su identidad cansina hasta que la náusea y el hastío vacían el espíritu de cualquier capacidad de inteligencia crítica–, la imagen fílmica sitúa la producción de las imágenes de lleno en el orden del relato y la interpretación, en el espacio de la inteligencia comprensiva, en un escenario que aleja las prácticas simbólicas de su originario espacio dogmático-teológico para abrir un nuevo escenario en el que ellas se producen como genuinas generadoras de conocimiento.

Flujos regulados de la diferencia, ese constante discurrir de lo distinto, de la pequeña diferencia que corre de fotograma a fotograma, elabora ante nuestros ojos dramaturgias que apelan a nuestra capacidad de comprensión: relatos, formas de ficción cuyo sentido no se entrega ni cerrado ni como unidad, sino apenas como un coeficiente de lectura destilado por la puesta en dialéctica de su conjunción totalizada. Meros *envíos* sin cierre que, de cualquier manera, otorgan su tributo a la diferencia también en lo que a nuestro lugar lector –espectador– se refiere: lejos de requerirnos a la aquiescencia autoritaria con un significado –o una ritualidad– fetiche, nos incitan al trabajo de la participación intérprete, allí donde su entrega de un coeficiente intensivo que explicita alguna intención de decir –una dirección de inercia o caída para el sistema tensado de las diferencias distribuidas *en discurso*– se expone al juego libre de las interpretaciones; activa la máquina febril de multiplicarlas interminablemente...

Antitética del arte (en la era de la imagen técnica)

El curso de los acontecimientos –todas las transformaciones que van teniendo lugar en el sistema-mundo: sociales, políticas, económicas, técnicas–, pero también el progreso crítico en las ideas y formaciones de conciencia, sitúan a comienzos del siglo XX –y mucho más a mediados– el quehacer del arte en la horquilla de un dilema –muy difícilmente resoluble–. O se acepta parte de la industria cultural y el entretenimiento –pero entonces con desventaja respecto a prácticas nacientes, y difuminado en el que hasta ese momento era su sentido propio–, o se encastilla en el usufructo de unos valores, y *un capital,* y una fuerza simbólica endeudada hasta los tuétanos con la herencia –repugnante herencia– del origen religioso de sus usos; lo que iría en contra de su redefinición voluntariamente cómplice del proyecto de secularización crítica, lo moderno, al que ahora pretende ligarse –ya póstumamente, después de su *primera muerte*[5].

La solución, nada sencilla, la encuentra en una fórmula extremadamente precisa –que dará forma a todo el (genuino) arte de vanguardia–: la *autocrítica inmanente.*

Esculpida en su precisión con la ayuda del mejor pensamiento producido en todo el siglo XX –el de la *teoría estética,* allí donde ella alcanza a ser incluso mucho más que sólo eso–, las realizaciones que se compadecen con ella resuelven *el dilema* con tanta elegancia y rigor que su hallazgo nos autoriza a pensar, con fundamento y convicción extrema, que sólo lo que se produce en su aplicación es, en realidad, *arte.*

El movimiento: una *doble negación.* En primer lugar, contra lo otro: el entretenimiento, la industria cultural, la narratividad, la *diversión...;* y, en segundo, contra las condiciones de verificación de la práctica en el territorio en el que se decide encastillar –el escenario de la *imagen-materia* y su productividad de valor simbólico como explotación de la fuerza mnemónica y la promesa ontoteológica asociada (unicidad, permanencia).

Contra lo primero –la industria cultural–, negativa a resolverse en ilustración de imaginario colectivo, en narrativa fiduciaria. Contra lo segundo: autonegación crítica

[5] Claro está, la hegeliana, como muerte *en la filosofía,* en el alcance por el espíritu de la autoconciencia.

inmanente. Ser en un escenario y bajo una lógica –y que ello le permita denegar el otro espacio, el de la imagen técnica que adviene a la historia de las representaciones–, pero negar críticamente en él todas sus propias condiciones de producción y enunciación. Más allá: que ese ejercicio de autocuestionamiento constituya el único enunciado –el único *don de forma* realizado– que en su espacio llegue a entregarse.

Esto puede –ha podido– realizarlo de dos modos: resolviéndose en la forma –realizada en práctica– de una crítica de su propio lenguaje (en recurso *analítico)* que como tal se pone *en el lugar de la propia obra;* o en la forma de la autonegación de sus cualidades enunciativas como *alegoría de la ilegibilidad,* la propia en primera instancia. Si en el primer modo podemos reconocer toda una línea que iría de Duchamp a todo el conceptualismo –teniendo acaso su epítome en el analítico lingüístico, pero alcanzando hasta formas de autocuestionamiento inmanente tan pulcras como las de Graham o Smithson–, el segundo se cumple en una que iría desde Malevich hasta las estribaciones más rigurosas e incomplacientes del minimalismo: los negros de Reinhardt o los blancos de Ryman, por ejemplo.

Sólo en ese escenario se verifica una tensión de doble resistencia –al arte como entretenimiento, como espectáculo, y a la lógica de carga de simbolicidad aurática propia de la imagen-materia–. Sólo de esta resolución antitética –la única a la que con convicción llamamos *arte*– podemos decir que radicalmente cumple el programa de una *estética de la disonancia:* rediseñando el arbitrio del gusto por la pulcritud y fuerza de, casi, una pura ecuación metamatemática –capaz de trazar como el principio de Gödel el límite de *decibilidad* de un campo de enunciaciones posibles, tomado, si hiciera falta, como *sistema formal axiomático*–. Sólo de esta forma de realización bajo figura de autocuestionamiento crítico –bifurcada en dos: conceptualismo y minimalismo– podemos decir que elude y logra evadir, o resolver, el dilema: en efecto ella (y sólo ella) ni es *imagen-entretenimiento* ni es retardataria *imagen-antropoteología.*

****

ESCOLIO/COROLARIO. En todo este desplazamiento y esta estrategia, la *imagen fílmica estática* –la fotografía– tiene su propio jardín de senderos que se bifurcan.

Primera alternativa. Vestirse de valor *estético* como si fuera ella misma *obra de arte:* reclamar para sí la eficacia simbólica de la vieja imagen-materia (por supuesto, controlando la tirada para simularse *singularísima,* poniéndose marco y *passepartout* para darse bombo aurático, anunciándose como *instantánea* que captura «el instante logrado»...). Lo que sale de ello es una vil forma prevanguardista que por completo ignora el propio drama de la autonegación inmanente: ella se pierde en afirmación –nada negado en su espacio– de soluciones cursis y *estetizadas* hasta la náusea, de tan poco valor contemporáneo como el propio arte anterior –o exterior– al proyecto de la autocrítica.

Segunda alternativa. Asumirse como *cine de corto metraje* –aun muy corto, de un fotograma único–. Su estatuto está aquí vinculado a la narración, algo que no está reñido con el mayor o menor tiempo. La fotografía posconceptual a partir de Jeff Wall ha ensayado este camino. Pero es un camino que la fotografía ha tardado tanto en encontrar –y tan poco transitado– que no merece mucho la pena insistir en él. Incluso

los que han sabido recorrerlo, ha sido para encontrar en él una vía de autonegación del propio estatus de la imagen fílmica –siendo ésa la manera más inteligente de hacer que la fotografía encuentre el camino de ser arte «no siéndolo» –esto es, y como el propio arte hizo antes, autonegándose a *sí misma.*

Curiosamente, siguiendo este camino –cinematografizarse, digamos, o más bien asumir su genuina condición cinematográfica–, la fotografía ha abierto el camino a un *devenir-arte* a su vez de cierto «cine», que ha seguido el camino *detrás de ella* –el cine de exposición, precisamente.

Un cine que también acierta a simular –en esa condición cinematografizada del fotograma único– que cruza su camino con el de la *imagen-materia* –y, en ella, con el del arte–: de no ser porque el *film by artists* se da a conocer, se distribuye, promociona, reproduce, a través de *stills,* nunca, en efecto, ningún cine de medio o largo metraje habría conseguido, en serio, hacerse pasar por *arte.* De hecho, que nadie se engañe: un espectador de museo no ve en ninguna *proyección* otra cosa que un cierto número, acaso una sucesión, de fotografías – quiero decir, de «imágenes estáticas».

Y tercera opción –para la fotografía–. Se consiente ser lo que verdaderamente es: una práctica instrumental, *asistenta* –tenía razón Baudelaire al calificarla de «criada»[6]–. *Periodismo gráfico,* mero y duro –ni siquiera ese más ennoblecido nombre de *fotoperiodismo,* que ya parecería querer ser el nombre de alguna vanguardia–. Periodismo visual, sin más y en efecto, realizando en ello su modesta y auténtica condición: la de ser envío, indicio, huella –del *acontecimiento*–, y no práctica de representación. Ni mucho menos «arte».

Aunque de nuevo, y curiosamente, es realizando ése su destino modesto –y, en su modestia, «autocuestionado» en sus babosas pretensiones de artisticidad estetizada– donde se carga de todo su genuino potencial *artístico-crítico:* allí donde, desplegando su más «baja» condición –documental, archivística, indiciaria–, ella misma se pone como herramienta al servicio del programa de la autocrítica inmanente –como, en efecto, lo hace/hizo a manos de conceptualistas y otros convictos antiartistas, de Vito Acconci o los Becher a, por ejemplo, Hans Haacke o Allan Sekula.

[6] Baudelaire a los espectadores del Salón de 1859: «Si se permite a la fotografía suplir al arte en alguna de sus funciones, bien pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. [...] Es, pues, preciso que vuelva a su verdadero deber, que es el de *servir como criada* a las ciencias y a las artes».

Desocultación e ics óptico: la ideología estética[7]

«Hay algo en lo que vemos *que no vemos*». O, acaso más preciso, «hay algo en lo que vemos que *no vemos que vemos,* que no *sabemos* que vemos». Acaso algo que sabemos sin saber, en la forma de una inconsciencia –una forma de saber incapaz de reflexividad, exterioridad pura–. Esa forma de *inconsciencia* –que es un *modo de saber* que cada vez va a irse haciendo más crucial para nuestra comprensión del significado de una *vida psíquica,* y cuya sospecha muy probablemente se origina en el pensamiento estético[8]– tiene, en todo caso, la forma de una ceguera: tal vez esa ceguera que sitúa –pero debemos añadir, para un cierto programa del ver, para una *episteme escópica*– un punto ciego inexpugnable en el centro mismo de la visión, quizás incluso como su núcleo organizador más propio.

Para esa *episteme,* para ese programa general que regula el complejo de las condiciones bajo las que se produce la visión –condiciones técnicas, económicas, políticas… pero también *simbólicas,* fiduciarias, referidas a las creencias y *narrativas abstractas* que una comunidad implícitamente comparte–, ver es un acto *cognitivamente mermado,* incompleto, que no se realiza suficientemente en sí mismo. No hay un *conocimiento cumplido* en el solo acto del ver, diríamos, hasta que éste se completa con un trabajo de desciframiento, de lectura, que pondría luz a lo escondido en su punto ciego, desvelando lo velado y trayendo a la superficie misma de la conciencia aquello que inexorablemente permanecía para ella *oculto*.

Pongamos que un menosprecio como el de Duchamp por *lo retiniano* se explique ahí. Nos equivocaríamos, en todo caso, si pensáramos que es un menosprecio global –una *denigración,* para emplear el término de Jay (2003)– y completo de la visión como tal. Lo que Duchamp –el defensor de un *oculismo de precisión,* no se olvide– está señalando es que ella, la visión, es en sí misma incompleta, hasta que tiene lugar el *acto de lectura* y desciframeinto de un significado que –como su *ruido secreto*– permanece oculto en su interior, como tal escondido –y no dado de inmediato– a nuestras pretensiones de saber. Ahora bien: una vez cumplido ese trabajo posterizado, invocado en *delay* –«retardo en vidrio» decía de su *Mariée*–, el *acto de ver* entregará, en efecto, su fruto en la forma de una *desocultación* detrás de la que se agazapa una esperanza nada menospreciativa. Todo lo contrario –y aquí la concepción heideggeriana de la obra de arte como *desocultación* resulta paradigmática–, se sitúa en ella la expectativa del saber más alto: aquel en que se revela y pondría en obra la misma *verdad del ser* –nada menos: digamos que el contenido de esta expectativa es, justamente, lo que en rigor cabe describir como *ideología estética.*

Toda la práctica del arte de vanguardia –y, desde luego, la dominante fe en él– se ha alimentado de esta concepción, que sitúa en el *desocultar lo no visto en lo visto* la clave misma de su sentido –uno que, como tal, escapa a una concepción meramente formalista, atenta a la belleza de superficie o a lo puramente retiniano–. Desde el cuadrado negro malevichiano hasta las imágenes dialécticas de los surrealistas –o la función de la propia paranoia crítica en Dalí–, desde todo el trabajo de la desmaterialización crítica –como invocación de reemplazo de la obra por la idea– en el conceptualismo hasta, por ejemplo, los trabajos sobre las *percepciones sutiles* de la estética relacional –muy recientes: los de las obras de Orozco o Alÿs–, hay un hilo dorado que conduce todo el programa del arte de vanguardia alrededor de esa convicción mantenida: hay algo que no vemos en lo que vemos, y su elucidación constituye, en sí mismo, lo propio del trabajo del arte –en lo que invocado a una *productividad cognitiva* de la más alta calidad y relevancia.

Que ella tiene que ver con el saber que *reside en lo que no es un saber* –o con el espíritu que reside en lo que no es espíritu: en los pequeños detalles, en lo perdido para una conciencia dominante de la historia, en lo menospreciado de cada época, sabrá Benjamin– dice una expectativa –acaso de secularización de la misma noción de espíritu, también de la de saber– que, nacida en el proyecto ilustrado, encuentra en el ámbito de la opticidad, y, ligado a él, en el de la experiencia estética, su territorio más genuino. Uno en el que también las máquinas de ver –las tecnologías óptico-químicas– escriben como crucial su propia etapa, allí donde a ellas se les reconoce también la capacidad de ver –a ellas se refería, como es sabido, el *inconsciente óptico*– ese *algo que no vemos* instalado en el centro mismo de la visión.

Que ese algo que no vemos esté relacionado con la misma temporalidad de lo que es –con su condición de estar en permanente devenir, en el curso de un constante diferir y diferirse– dice en qué medida se confía en ella para «salvar» nuestro conocimiento del irrevocable «olvido del ser» al que, en su constitución en el ámbito de la metafísica occidental, él estaba abocado. Frente al cual esta convicción que proyecta esperanzas en la potencia del saber de una *opticalidad inconsciente* inicia un desplazamiento que acaso representa una expectativa nueva en la relación con la práctica artística: la de que ella fundamentalmente se reconozca y produzca como generadora de conocimiento, como actividad productora de un cierto y fundamental *saber.*

La proyección de esas expectativas de *saber* sobre el ámbito del *ver* –en tanto condensadas en la fórmula del *inconsciente óptico*– decide la forma que, para toda una época, diseñará las condiciones de lo que puede ser visto, y comprendido en ello. Decidiendo la forma del que será su *régimen escópico,* dicho de otro modo.

[7] En lo básico, este epígrafe resume lo expuesto de modo más extenso en «Cambio de régimen escópico: del *inconsciente óptico* a la *e-image* (Mil pantallas)», incluido en *Cultura_RAM* (Brea, 2007).

[8] Es la tesis de Rancière en *El inconsciente estético* (2005).

Historicidad: tiempo y relato

¿Qué tipo de conocimiento –qué *efecto de cognición*– se produce aquí? No, desde luego, aquel del *logocentrismo* que reducía la forma del conocer al cotejo inquisidor de la novedad por lo conocido –el modelo *anamnésico* del asentamiento de *la idea* como instancia reguladora de validación, condensación del singular que para la serie se alza en modelo déspota–. No, dicho de otra forma, el que se produce por sumisión de la diferencia a lo idéntico, por subsunción de lo particular en lo general.

Sino uno que se desliza como por decantación de relato, por aprehensión de un sentido abstracto que ecualiza la secuencia extendida en el tiempo de una sucesión de escenas, de momentos y transiciones. Ninguno de ellos se alza en norma o patrón, centro o límite del despliegue, sancionando una ecuación de exactitud que pueda valer como algoritmo vectorial del conjunto, de la trayectoria como totalidad. No, aquí hay un movimiento mucho más flexible, que observa y se acompasa al aparecer de distintos ritmos, distintas líneas de devenir que se entrecruzan o fugan. Aquí no hay un resumen o un resultado exacto que podamos sustanciar y del que podemos decir: éste es el *contenido de verdad* de esta secuencia de enunciados. Sino la puesta dialéctica en conjunción de un ensamblaje de operadores que deja interpretar su dirección de evolución, de caída, de entropía o todo lo contrario. Aquí no hay una línea de monumento y conmemoración cerrada, retornante, sino una cadencia que se deja leer como fuerza del relato, acaso como un *sentido de la historia,* de la narrativa que la pronuncia –así sea en imágenes.

Como tal, la lectura ha de moverse en un territorio que no persigue la entrega de una verdad absoluta obtenida por la fuerza del análisis, sino el seguimiento de la capacidad de los usuarios de lenguajes de narrarse a través de ellos historias y comprenderlas, en tanto aquilatadas a lo largo de un *timeline,* en el espacio de una tradición compartida en la que los relatos y sus logros se condensan. Ficciones contra ficciones, abren el espacio de la interpretación –de las ciencias– a la escena en que lo comprensible –para el hombre: éste es el espacio de las *humanidades*– no puede ser sino lo *producido* –por el hombre–: aquellas prácticas de representación en lo que proporcionan

una ocasión de autoconocimiento. Escena, desde luego, de una hermenéutica, de un indeclinable humanismo para el que la lectura de los relatos en el tiempo no dice sino la condensación intensificada del acumularse de sus realizaciones. Si de ella –de ese condensarse en una historicidad de las prácticas– se sigue a la postre toda la densidad de su fuerza de sentido, de la de su narrativa desplegada, no otra ha de ser la forma de potenciar la mirada que indague y aspire a desentrañar, justamente, el contenido y alcance de su espesura.

****

Paralipomena

COROLARIO 1. Irrumpe aquí una conciencia de *retoricidad* de las prácticas –de representación, de producción de imaginarios, pero también de sus análisis– que sienta el modelo que será dominante para todo el desarrollo moderno de las *humanidades.* Uno de corte hermenéutico para el que el programa epistemológico se deja guiar por la *experiencia intensificada de verdad* que el sujeto obtiene de su inmersión en la artística. No se trata ya de pretender una ciencia universal que domine el mundo y la naturaleza, o de obtener un programa de certidumbres absolutas, sino de desplegar un método que libere un mínimo de garantías de que en los tráficos de símbolos *entre humanos* hay *comunicación,* resonancia, una vibración de iguales, un *entendimiento* mutuo en el que el sentido se desplaza seguro, fijado, unánime de igual a igual, comprendido –o suficientemente rescatable en sus extravíos e inexactitudes–. *Verdad* dice ya aquí únicamente el mero *efecto de verdad,* y éste se tiene como punto de partida, puesto por la propia experiencia del objeto –de estudio–. La que pueda pretenderse, entonces, en él –en dicho programa de estudio– sobre la que dicho objeto ostenta, no tiene otro horizonte que la legítima aspiración al entenderse mutuo de los hombres en su diversidad –a través de las culturas y los tiempos–. Y, acaso, sentar alguna base, una política, desde la que diseñar un horizonte para la relación práctica –para la consecución en lo común de ideales tan irrenunciables como los de igualdad, paz, justicia o libertad–, sentándolo acaso en la memoria de eficacia del diálogo –como productor de entendimiento, si nunca acuerdo– que deja esta extendida e infatigable conversación que llamamos arte, cultura.

COROLARIO 2. Irrumpe aquí también una conciencia de historicidad de las prácticas que, de nuevo, sienta el modelo que será dominante para todo el desarrollo moderno de las *humanidades.* En este caso, en efecto, el de la historia de las prácticas –la del arte en particular–. Del mismo modo que la memoria retiniana en el film retiene y ensambla cada fotograma anterior sobre su siguiente, y es la percepción conjugada de ambos en perspectiva la que permite leer el pasaje de la diferencia como flujo de una identidad –sólo pensable, así, en términos de flujo y *temporización*–, también para las disciplinas que analizan la producción simbólica esta puesta en una memoria de historicidad –esta puesta *en paralaje*– instituirá el modelo analítico que dominará la comprensión de las

prácticas de producción simbólica –narrativas y de imaginario–. Como para el dispositivo fílmico, también aquí la limitación está puesta por el modelo de tiempo –unidimensional, sincrónico, pautado– que esa forma de la memoria de paralaje hace posible: en su espontaneidad ordena según el tiempo la diversidad de las producciones como momentos de desarrollo lineal de un único guión, de un mismo proyecto.

Sueño, proyección, proyecto

Éste es el tiempo de los hombres que sueñan que, detrás de las diferencias que reconocen entre sí, puede dibujarse un común, un escenario de pacificación, uno de libertad y realización secularizada de su vida de espíritu –todo ello fundado únicamente en el propio trabajo de la adquisición cognitiva, de la libre circulación en lo público del conocimiento, como fundamento del lazo social–. De esos sueños –de este proyecto: no otro que el *moderno,* en sus extensiones– se alimenta el cine, la *imagen fílmica,* y acaso resida en ello la fuerza de su promesa simbólica: la de hacer advenir al pueblo, la de posibilitarle la reapropiación misma de su historia enajenada.

El sueño y el proyecto de la factible consecución –en la mera extensión del conocimiento– de un sujeto libre y emancipado, y la de la apropiación de la *historia* como el escenario brindado a los pueblos para realizarla y en lo que el dispositivo cine sea capaz de asistir en ello. No sólo tomado como intensificador poderoso de la experiencia socializada de un imaginario común –y de la institución eficiente de una vida psíquica compartida en su *proyección*–. Sino porque, además, constituye la más poderosa herramienta de elaboración de narrativas puesta en manos de los pueblos para que éstos, por primera vez por sí mismos, puedan hacerse cargo de elaborar los relatos en que recoger el avance de su paso por la historia y su –acaso interminable– lucha por la consecución de un destino emancipado.

iii. e-image

e-spectros

Fantasmización. En buena medida, las electrónicas poseen la cualidad de las imágenes mentales, puro *fantasma.* Aparecen en lugares –de los que inmediatamente se esfuman–. Son espectros, puros espectros, ajenos a todo principio de realidad. Si, al decir lacaniano, lo Real es lo que vuelve, las imágenes electrónicas carecen de toda realidad, por falta de la menor voluntad de retorno. Ellas son del orden de *lo que no vuelve,* de lo que, digamos, no recorre el mundo «para quedarse». Faltas de recursividad, de constancia, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio.

Como las imágenes mentales –las imágenes de nuestro pensamiento–, las electrónicas sólo están en el mundo *yéndose,* desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* –y, como ellas, se apresuran rápido a abandonar la escena en que comparecen–. Son, al mismo tiempo, *(des)apariciones.*

En ello podríamos decir –empleando el concepto en un sentido sin duda propio– que son *imágenes-tiempo:* imágenes apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de *duración* –o hacer promesa de permanencia–. Seres infralevemente efímeros, su condición *fantasmal* condiciona de este modo tanto la forma de su temporalidad –su particular modo de ser una *memoria,* si es que llegan a serlo– como su enigmática potencia de promesa, su extraña fuerza simbólica. Ella se derivará toda de este su carácter espectral, *psi,* fantasmático, mental: uno que les permitirá recuperar lo que Agamben describía como su ser especial, pura inteligibilidad. Ellas, escribía, «son *el ser especial,* aquel cuya esencia es ser *una especie,* una visibilidad, una apariencia. Son el ser que no tiene lugar propio, pura inteligibilidad. El que coincide con su hacerse visible, con su propia revelación» (Agamben, 2005, p. 72).

Cabe advertir que el modo de ser clásico de las imágenes –materializadas, inscritas en soportes– ha tendido a hacernos incapaces de distinguir las que lo eran «de cosas» –*imágenes de cosas:* sus rebotes por el mundo en *modo luz*– de las que lo son «mentales» –justamente en cuanto nos hemos acostumbrado a ver pasear las *imágenes mentales,* las producidas por la imaginación de los hombres, por los mundos de las cosas, «encarnadas» como objetos.

En cambio, esta nueva forma que alcanzan las electrónicas las devuelve a su condición puramente mental, fantasmagórica, espectral, y a nosotros a la capacidad de reconocerlas y distinguirlas como tales, como puras *imágenes mentales,* separando el ser de éstas del sistema de los objetos, y permitiendo, al tiempo, que el propio ser diferencial de las «imágenes de cosas», su viajar autónomo por los *mundos reales,* recupere una escenografía propia, así sea sólo como fondo de contraste de este *devenir pensante* de las imágenes electrónicas –acaso su condición *para nosotros* más «natural», si hablar de una *naturaleza* de las imágenes pudiera estar justificado.

Toda su nueva y excepcional pregnancia para condicionar la vida del deseo provendrá justamente de esta recobrada *naturaleza espectral,* de su carácter de *fantasmagorías.* La alianza entre ellas y la mercancía –a la que ya Marx atribuyó la fuerza «teológica» de lo fantasmagórico– se cumplirá también aquí. *Veremos.*

1.000 pantallas: ubicuidad

En cuanto a las imágenes –acaso *como cosas,* como *imágenes de cosas*–, es preciso todavía pensarlas como habitantes obsesivos de todos los lugares, potencialmente. Ellas siempre están en todas partes, siempre han tenido ese don –el de la ubicuidad–. Incluso me gustaría advertir que allí donde está una, no se excluye el estar de otra; al contrario, ellas siempre están acumuladas, superpuestas, *plegadas,* amontonadas febrilmente: puede que incluso estén *todas* a la vez (ellas nunca mueren: siempre rebotan y rebotan) en *cada lugar* –si uno pudiera tomarse el *tiempo* suficiente para *des-plegarlas*, milenios luz.

«Ver» es, entonces y sobre todo, una operación selectiva –se trata de seleccionar entre todo aquello que puede, en cada momento, en *cada lugar,* estarse viendo–. Un ojo es, así, una máquina productiva; no un mero escenario de comparecencia, sino un auténtico dispositivo que, como poco, encuadra, enfoca, selecciona, *des-pliega:* produce un *campo visual* –allí donde no lo había hasta el trazado de su *mirada*– en el cual unas u otras imágenes –pero ellas ya estaban ahí, para entonces– cobran «cuerpo».

Imaginemos el mundo como una topología de ecos –de imágenes que se reenvían de unos rincones a otros– organizada en el tiempo, organizadora del *tiempo* –que no sería, entonces, sino la elección con sentido de un orden en el que unas y otras vayan ocurriendo, según una secuenciación capaz de significar relato, según un cierto orden de la narración–, que llamamos historia, tal vez todavía (la) Historia.

En nuestro mundo, ese *jardín leibniziano* de las infinitas *imágenes-mónada* ordenadas selectivamente –por una u otra voluntad de relato, por una retoricidad en juego– es restituido como un gran concierto disonante –en el escenario electrónico–. En él, la febril vorágine de las narrativas-luz recupera su condición caótica, desordenada, como una especie de oscuro magma primigenio donde todo se cruza con todo, *caosmos.* Quien establece ahora un orden de lecturas, quien secuencia la gestión de la diferencia a lo largo de una dimensión que todavía podríamos llamar tiempo –no es nada del orden de la biología, no tiene nada de lo bioorgánico–. Sino que es una *concurrencia entrelazada de terminales* de emisión y lectura; un rizoma ovillado de pantallas infini-

tas, y los dispositivos de entrada que controlan sus lanzamientos y aterrizajes en el enjambramiento reticular.

Imaginad ese mundo de electricidades nomádicas, superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones catódicas, lanzadas en todas las direcciones. Imaginad un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro, superponiéndose ininterrumpidamente, plegadas y amontonadas hasta lo imposible. Un mundo poblado de infinitos conos escópicos que salen de cada lugar y se dirigen hacia cualquier otro, en cualquier dirección, como si en todo *lugar cualquiera* presumieran que puede haber un *captor,* un –digamos– «espectador», un *operador de recepción* (una pantalla y la máquina que la opera) que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el testimonio que ella o ellas, infinitas (en número y *en su viaje*), tiene o tienen que decir.

Imagen, fantasma, mercancía: rastros de lo infraleve

Ése sería tal vez el mundo de las *mercancías desvanecidas*. El mundo de las últimas cosas, ahora convertidas en *imagen*. Acaso ese mundo de fantasmagoría, de *espectáculo,* que predijo Debord (2007) como culminación de la apropiación capitalista del mundo al transfigurarse todo lo existente en la forma fetichizada de las mercancías, y cuando ellas llegaran a tal grado de acumulación que, *devenidas imagen,* saturarían cada rincón completo del mundo habitado –escaseado entonces de *tierras de nadie.*

Quizás para entonces, y en efecto, esas formas fetichizadas necesitarían haberse adelgazado hasta su *anorexia inmaterial,* haberse hecho tan *infradelgadas* como para caber en un escenario totalmente saturado, en el que la oferta habría crecido tanto (la oferta de operadores de seducción, de «objetos» que se anuncian con capacidad de responder a nuestro ilimitado demandar-deseo) que su multiplicación habría acabado por ocupar la totalidad de «lugar» del mundo –liquidado todo *espacio liso,* mudo.

La *era de la imagen del mundo* sería, en esta acepción singular, aquella en que el sistema de respuesta construido por los hombres a su desmedido potencial de fantasear ha generado un sistema-red tan recargado de posibilidades, de «oferta» –eso que llamamos «mercado»–, que su circunscripción extendida ya no cabría en el propio *espacio lógico-háptico* de los objetos –de no adelgazarse éste tan rotundamente como lo hace «en las imágenes», en el orden de lo especular puro, de la mera fantasía, de las proyecciones del deseo sobre la secuencia interminable de sus objetos (inescrutables, más que cualquier camino de dios).

Lo que tal vez no sospechaba Debord es que en ese adelgazamiento que él llegó a pronosticar, a intuir (digamos, el *devenir imagen* del sistema-capital, por el propio proceso de acumulación-saturación-transfiguración del mundo a la forma de la mercancía), se habría de cumplir, además, un cierto desvío, una deriva crucial –para el propio sistema del capitalismo contemporáneo.

Digamos: que en él la cuestión no sería ya la de que las imágenes fueran los emisarios o mediadores de algunos entes *otros* (el sistema de los objetos en cuanto que llevados a la forma valor, en cuanto transfigurados a la de las mercancías), entes otros a

los que ellas reemplazarían, por los que hablarían. Sino que ellas mismas alcanzarían *autonomía operativa:* serían sus propios mediadores, ya no actuarían como sustitutos-sucedáneos sino acaso, y únicamente, de sí mismas. Ellas mismas serían los «productos» negociados por su *mediación,* las «mercancías de nuestro tiempo» como no hace tanto advertía también Jameson. Para entonces, el deseo no recorrería tránsito alguno desde el *phantasma* –o la forma efectuada del deseo– al objeto tocado por el Capital, a la mercancía. Sino que habitaría de lleno este sistema fosfénico y puramente etéreo –de las imágenes circulando–. Desde, por y para – el *deseo,* en estado puro.

Imágenes-tiempo: el *diferir* de la diferencia

Imágenes-tiempo: ya lo hemos dicho. Y que lo son no sólo por su efimeridad, por su no durar – por su ser temporalidad pura, formas del *phantasma*, *(des)*apariciones, seres que son *siempre dejando de ser*. Sino *imágenes-tiempo* también porque en ellas es la propia *diferencia* lo que está en curso, en su *diferir* –no menos un hacerse distinto que un hacerse en tanto que retraso, que *retardo*– y no precisamente en *vidrio,* como en el caso del *gran duchampiano.* Aquí la imagen es fluencia, cambio, «diferencia no sometida a las exigencias de la re-presentación» (Deleuze, 1987). Podríamos decir que son acontecimientos puros (imagen-acontecimiento), pura *presentación* – puro presente-continuo. Flujos incontenidos en los que nada se retiene o retorna –de fotograma a fotograma, de *frame* a *frame*–. Nada en efecto de *identidad,* de memoria de sí, de uno a otro *(frames),* sino una *fluencia* indómita que dice todo el poder, el *loco poder* –de la imagen-tiempo.

Imaginad que, en efecto, no hay ya, siquiera, *frames,* unidades discretas de distribución de las cantidades de información en cuanto al tiempo. En realidad, ello es así: es nuestra conceptualización secuenciada del tiempo la que distribuye puras cantidades continuas de información –la única discrecionalidad operativa es la que corta aquí o allá el flujo de un sí o un no, de un uno o un cero– en una planicie extendida en todas direcciones, en una matriz multidireccional y accesible aleatoriamente, sin secuenciación. La fabulación de un *timeline* es aquí concesión a unas necesidades de *lectura* arrastradas.

Pero el curso de los flujos no está ya alineado. No, aquí la *imagen-tiempo* no tiene deuda alguna con la secuenciación lineal –que es propia del film: la producción del tiempo (de la narración) no es efecto del despliegue de dispositivo alguno (de «aparato sensoriomotor», diría Deleuze) en el espacio–. Entre una imagen y la siguiente (como si aún pudiéramos hablar de singularidades cortadas entre ellas), el tiempo no es función inversa de la *cantidad de diferencia* efectuada por unidad de espacio. No: aquí el tiempo es autónomo del espacio y no otra cosa que el puro *fluir de la diferencia* – en un escenario matricial, de acceso equiprobable, en el que los lugares se distribuyen a lo lar-

go de una topología sin orden ni orientación, homótropa en todas las direcciones, como un lienzo *all over.* Podemos ahora así entender que lo que estaba en juego con la aparición de la *imagen-tiempo* –incluso en el sentido de Deleuze– era acaso el imperio de la literatura sobre el cine: la dominancia de un dispositivo –acaso el libro, lo lineal de la narración textual– sobre otro, el *dispensador de imágenes*, esta vez.

Con la *imagen-tiempo,* éstas se entregan, en efecto, sin *secuenciación,* sin mantener cada una relación –de re-presentación, de *memoria*, de «persistencia retiniana del veinticuatroavo de segundo» (Broodthaers)– con la anterior, de tal modo que ellas ya no son *imágenes-movimiento* (digamos las imágenes de un *lo mismo* que se desplaza –en el tiempo o en el espacio–, pero que no abandona para ello su identidad), sino *imágenes-acontecimiento,* imágenes del acontecer como tal – de algo que, por tanto, siempre se da en *gerundio,* como algo que *está pasando*, imágenes de *la duración,* habría dicho Bergson. Esto señala una cualidad propia y diferencial de la imagen electrónica –como *imagen-tiempo* lograda: ellas no son representación, sino testimonio del diferirse de la diferencia–. Lo que ocurre entre una y la que comparece después no está sujeto por un *vínculo de continuidad,* no presupone un enlace ontológico de mismidad. Sino que efectúa un diferirse en toda su extensión: es el diferirse de una diferencia –por tanto, en estado puro–. No necesitamos *memoria* para leer las imágenes-tiempo, sino, al contrario, el vaciado de la pura tensión de su presencia en el *tiempo-ahora,* en un tiempo (cada vez) puro, inicializado.

Es por eso que las *imágenes-tiempo* no son buenas para invocar *memoria de origen,* recuerdo del tiempo pasado, para ejercer como potencias de reposición mnemónica, como memorias (ROM) de archivo, como *monumentos* o consignaciones de fuerza hypomnémica, y conmemorativa –como sí lo eran, recordemos, las imágenes estáticas–. Pero tampoco ya –como lo eran las fílmicas, irradiadas en la verticalidad de un eje longitudinal de despliegue– para invocar Historia, inscripción de cada tiempo-instante en la cualificación de una secuencia de continuidad, capacidad de devolver el aparecer de lo distinto a la potencia de diferenciarse de lo mismo (a la potencia de *lo distinto* de ser identidad).

Lo que con la *imagen-tiempo* comparece es algo mucho más decisivo e inquietante: en sus escenarios ya no cabe ni la historia –el relato unificado, unidimensional, de un lo mismo– ni la Historia. El modo de sus flujos, de un momento intensivo a otro, de una singularidad cualitativa a otra, no es el de lo que es lo mismo –pero difiere–. Sino el de lo que en su diferirse al mismo tiempo se reconoce distinto, diferente. Un modo que obligará a romper la narrativa en todas direcciones, que desestabiliza el eje longitudinal de su despliegue como historia –en la Historia–. Un formato de escritura diseminante y en rizoma, matricial, que hace que desde cualquier *cluster* pueda saltarse a cualquier otro sin preferencia de ordenación. Si lo que allí se despliega –entre lo distinto y lo distinto– es *un tiempo,* podemos decir con seguridad que éste es ahora puramente intensivo, cualitativo, radial y extensible hacia todo otro punto de relevancia, hiperenlazado en toda suerte de direcciones (incluso las no entrópicas). Un tiempo –el de la imagen electrónica– que, como tal despliegue de la diferencia pura, antes sólo habíamos presentido, seguramente, en las formas del sueño. O acaso –como en aquellos sueños de utopía transversal que hacían a Benjamin presentir cada tiempo-ahora saturado de plenitud– en las mejores y más encendidas de nuestras, como humanidad, *ensoñaciones diurnas…*

La era de la ~~(re)~~productibilidad electrónica

Aquí no se trata ya, meramente, de que algo –un modelo, un eco de la Idea– pueda ser reproducido innumerablemente, problematizando la diferencia entre original y copia, sino mucho más allá, de un régimen para el que tal *diferencia* deja por completo de tener sentido: ni nombra ni problematiza nada. Aquí lo *infraleve* no es, en efecto, esa *imposibilidad lógica* de los indiscernibles que Duchamp –siempre inquietante, siempre buscando el margen de *cimbreo* del pensamiento– nos invitaba a presuponer «entre dos objetos salidos del mismo molde». Aquí la indistinguibilidad afecta a la totalidad de la serie, sin principio ni fin, sin molde primero en el que todo tenga presunto origen –*archê*– ni *errancia* o deriva – que tenga más de *línea de fuga* que de trazado algorítmico capaz de definir lo común, lo estable, del todo de la trayectoria, el *lugar de los puntos* que la secuencia. Origen y fuga, errancia y límite, cualesquiera momentos de despliegue y tensión coinciden aquí: unos y otros señalan la deriva de unos *poderes de la invención* que atraviesan de lleno la experiencia de lo repetido, *de lo igual* en el mundo, aquella para la que ya Benjamin (1973) señalaba que la aparición de lo técnico habría de cambiar en todo nuestra percepción y sus condiciones.

Lo que aquí se inaugura es –para el pensamiento– un régimen de experimentación que invalida la tradicional distribución de la diferencia alrededor de la promesa de individuación, y bajo ella la de identidad –aquello que es indiscernible, nos diría Leibniz, necesariamente es un lo mismo: no puede haber de ello un plural–. Aquí en cambio arbitra una *ontología clónica,* innumeral, para la que ya no existen los singulares –*fin de la era de los singulares,* dijimos en otro lugar– y para la que todo el peso de la diferencia bascula exclusivamente sobre la cualidad –no sobre el número, no sobre el *único* de ellos–. Así, su gestión –la de la *diferencia*– no se estructura alrededor de la promesa –nunca cumplida en lo absoluto– de la unicidad, de la imparidad, sino en la gestión intensiva de las cantidades de información. Nada excluye, entonces, que lo particular aflore en arquitecturas plurales: en modos de la multiplicidad.

Se trata, además, de multiplicidades que se abren doblemente: hacia el propio interior del particular –que no es uno, sino *legión*– y hacia el exterior que rige la econo-

mía de la serie, bajo la experiencia límite de la repetición –de lo idéntico, como aquel desconcertante *eterno retorno* en el que se abismaba desafiada la lucidez de Nietzsche–. Aquí la ingeniería de la eternidad se hace biotécnica, dando vida a formas de la identidad repetidas hasta el escalofrío, a virajes de la diferencia forzados a confrontar el mal sueño de la repetición. Como en el proyecto deleuziano –«diferencia *y* repetición»– o en el pop de la seriación infinita, en nada se escabulle y libera tanto la diferencia como allí donde no se le promete nada, *nada de individuación* –precisamente–. Sino una totalidad intensiva que es, en tanto que *antiindividuo,* una agregación masiva –de cantidades ilimitadas de información–. Pongamos, una cierta concentración de ADN, una cantidad que alcanza a conformar masa crítica –de contenido, de información de la diferencia… hacia dentro–. La serie que brota de ello –la línea de clonación que allí se abre– libera idénticos multiplicados, seres que –como el replicante en *Blade Runner*– no traen en sí la promesa de la diferencia reglada, sino la tensión de una carga que potencia su ser indómito sin hacerlo a costa del diferir de sus parecidos. Al contrario, *clones,* pueden ser los mismos que ellos, porque toda su densidad existente se programa en semilla, en microgramas, en *quantos* concentrados de virtualidad –que bailan como espirales giróvagas, hacia el exterior de su excentricidad interna–. Ser el mismo, lo mismo, es aquí ser una repetición obsesiva que fulgura en los límites de lo indomesticado, de lo irreductible, un juego de calidades que se asoma al vértigo extravagante de lo infinitamente igual, de lo ilimitadamente idéntico.

Las imágenes que ahora irrumpen –en este escenario de las mil pantallas, al llamado de lo electrónico– convocan su cifra de diferencia justamente de este modo secreto, interiorizado, como potencias de conjuro del margen de lo innumerable. Cada una de ellas es un *cualsea* que, siendo un uno entre muchos, es al mismo tiempo la totalidad posible de la serie vertida infinitas veces. Aquí nada limita esa potencia del número, no hay gasto en juego que sirva a voluntad alguna de escaseamiento, a la eficiencia programada de un sistema empeñado en administrar las topologías de la hacceidad (en los señalamientos tácticos de un *aquí* y otro *ahora* privatizados, innegociables). Aquí lo simbólico se desliza ya, de lleno y al contrario, a los órdenes extendidos de una economía de abundancia, de ilimitación, dejando atrás cualquier *metafísica de la usura*. No estamos ya en el orden de la mera re-productibilidad, sino en otro de una producibilidad infinita que genera su contenido innumerablemente –y sin gasto alguno añadido–. Los territorios de las economías de escasez –y las regulaciones interesadas que a su servicio se disponían en los órdenes de lo simbólico– empiezan a quedar atrás. Y el alardear de aquellas imágenes que se infatuaban de irrepetibilidad – casi en el puro ridículo.

Site (in)specificity: la conquista de la ubicuidad

Para que las cosas –los *acontecimientos,* con toda su fuerza metafísica– *tengan lugar,* han de, en cierta forma, *dejar de existir en el tiempo*. O, por lo menos, sustraer parte de la energía que como tal –como *existentes*– tenían en tanto que *eventos desplegados* en esa dimensión –la del ser en el tiempo, la de *ser tiempo*– para adquirirla o transformarla en otra –la de ser *en el espacio*–. Lo que adviene a *–el espacio de–* la representación, en efecto, no lo hace sino a costa de despojarse –cuando menos *por un tiempo*– de su potencia de *existir como duración,* temporalizadamente. Viéndose sometido a un proceso de *estatización:* es así que concurre una complicidad estructural entre el ser de la *imagen estática* (en ella anida la fuerza de su adquisición de un potencial *mnemónico* y, por ende, toda su potencia de *consignación*) y su servicio al imperio de la representación –en tanto que tal sustraída efectivamente al ámbito del *acontecimiento*–. Algo que de paso minimiza su valor *gramatológico* de un modo que, ciertamente, Derrida (2001) supo ver bien poco –de ahí su aferramiento *crédulo* al poder deconstruccionista de *toda* imagen–. Y algo que, en cambio, podríamos añadir, Deleuze (2007) –o a su manera también Godard– sí intuyó lúcidamente, postulando, en cambio, el carácter violentamente subversivo que para el orden de la representación vendría a ostentar únicamente la irrupción indómita de la *imagen-tiempo* (contra el imperio de la representación y la alianza con él cumplida por la imagen-signo, el *grafo,* en el dominio de la imagen-materia).

Lo que con el advenimiento de la imagen-tiempo *tiene lugar* invierte ahora el proceso –de sustracción de energías–. La que en ella se libera –la potencia del *diferir de la diferencia* en estado puro– lo hace a costa de perder el requerimiento –y la necesidad– de un forzoso darse «en lugar». Es entonces la «especificidad de ubicación» la que pierde fundamento –y no sólo en el sentido más riguroso de la expresión (el que tiene en los desarrollos del trabajo de Smithson, por ejemplo), seguramente opuesto por completo al lato (quiero decir que lo que las obras «site specificity» vinieron justamente a socavar era la dinámica de ubicación en lugar: en el *lugar museo,* para ser aún más *específico*).

Para la imagen electrónica lo que concluye de hecho es, entonces, el sueño de *ubicación,* la ilusión interesada que decidía que las imágenes debieran ser siempre vistas *en lugar.* Y no digo sólo como *imposiciones* de objeto, como formas incrustadas en la materia-

lidad misma de un soporte, y exigiendo, por tanto, darse asociadas a él en su singularidad concreta. Sino presentándose ésta, además, en un lugar, en un *escenario de celebración* específico, bajo la exigencia y el condicionamiento de una determinada *espacialidad.*

Tenía razón –quiero decir: *consistencia política* en su tomar partido– Benjamin al afirmar la puesta en suspenso del modo *aurático* de la experiencia de lo artístico en cuanto ésta pudiera verse liberada de su existir parasitario de un *ritual de culto,* y al asociar esa posibilidad a la aparición de la mediación técnica. La fuerza secularizadora de ésta no reside tanto –aunque también– en la revocación de la pretendida unicidad singularísima del objeto de fe, de creencia, de culto –el *objeto arte*–. Cuanto, mucho más, en la puesta en suspenso de la exigencia del darse la contemplación de éste «en lugar», pues es la exhaustiva organización ceremonializadora de los comportamientos a que obliga el lugar –templo, teatro, cine o museo– la que parasita nuestra *mirada* para someterla al modo ritualizado e intensamente regulado de la experiencia de *culto.*

Modo *cultual* de la mirada –la mirada *aurática*–, entonces, del que ni siquiera el dispositivo cine –el establecimiento *cine*–, con su exigencia mantenida de acontecer *en lugar* –y aunque fuese un *lugar desvanecido,* en su oscurización–, nos libraba suficientemente. Sólo cuando la tecnología altera tan en profundidad las condiciones de la «distribución» eficiente de las imágenes como para hacer posible una *recepción deslocalizada* de ellas, definitivamente sin lugar, *distribuida,* sólo entonces la energía inducida –por sustracción de temporalidad– en el proceso de espacialización, la misma energía que instauraba la forma *cultual,* declina y tiende a esfumarse como una neblina que atraviesa la mirada para *producirla* como rehén del culto, como *mirada museística.* En ese proceso, el papel desempeñado por el lugar-escenario, en tanto que propiciatorio de la ceremonia ritual, era decisivo para la captura y parasitación de nuestra mirada. Lo que allí se decidía –la sustracción de una energía de *acontecimiento* en beneficio de la carga teológica que se infundía por obra de la *ubicación en lugar*– pertenecía a ese orden de *maquinaciones* de fondo político que Jonathan Crary (2007) describe y desmantela como «técnicas del espectador», estructuras sociales de producción y apropiación de modos específicos de la mirada, articulados bajo condiciones muy determinadas –y sirviendo también entonces a intereses muy concretos.

Que la distribución de las imágenes puede, sin embargo, cumplirse ahora en total y cumplida ausencia de cualesquiera *establecimientos* en los que, espacializada, advenga a *tener lugar,* es algo tan evidente como lo es también que ello tiende necesariamente a desactivar la «energía cultual» adquirida en el proceso *ubicador.*

Lo que, en cambio, ya no es tan evidente es cómo esos mismos establecimientos –y las instituciones que los albergan y justifican, o quizás a las que *ellos* albergan y justifican– sobrevivirán a esa nueva dinámica de circulación de las imágenes que los hace innecesarios por cuanto torna espurio todo requerimiento de lugar, poniendo al desnudo las complicidades e intereses bajo los que tenía lugar el proceso *espacializador* que les daba –a las tales instituciones y sus establecimientos– su fundamento y razón de ser.

Fin, entonces, de un sueño interesado –el de la ubicación– y acaso a la vez comienzo de otro –el de la *ubicuidad*–. Para la imagen electrónica, en efecto, aquél de su *conquista* que perfilara en un tiempo ya remoto Paul Valéry (1999) es ya, hoy día, una posibilidad cierta. Cuya potencia política –asociada a su potencia de *secularización* de los modos de la experiencia de lo imaginario– nunca debiera ser menospreciada…

In-memory: (an)archivos/redes *neurales*

Pero casi podríamos decir *contramemorias,* memorias de olvido, como cuando uno dice «inmemorial» de algo tan remoto que ya no puede recordarse, que ya probablemente no tenga sentido recordar (porque ya no se recuerda *desde cuándo* se recuerda). En todo caso y al mismo tiempo, se trata de algo que ahora está plenamente *interiorizado,* algo que ha pasado de ser repertorio adquirido, inventario de almacén, a ser la propia arquitectura de la máquina, el motor de su energía. Como en la conocida obra de Chris Marker, la clave aquí no está ya en la *hondura* del archivo, en su capacidad de alojamiento –esta memoria no es un hotel–, sino en el potencial que la estructura matricial otorga a lo contenido –de aflorar en formaciones insólitas, bajo figuras inéditas–. Aquí las imágenes no están al servicio del rescate pasivo y la mera recuperación, sino entrando en un juego de recombinaciones –activado por el espectador, gestor del *output*– que da curso a nuevos fraseos, a una narrativa no lineal, hormigueante –bullente– y siempre imprevista.

Aquí, y así, la memoria *recuerda* poco: es volátil y, en realidad, nada *anamnésica.* Al contrario, activamente *amnésica,* ella olvida casi a la misma velocidad a la que recuerda, produciendo sus rescates únicamente como proyecciones de una fantasía comprometida que siempre piensa el mundo de emancipación que nunca ha dejado de anhelar, el proyecto de un futuro posible en el que verlo cumplido. Es una memoria que, como la del ángel de Benjamin (1973), vuela siempre hacia adelante aunque lo haga con los ojos vueltos atrás: para ella, en todo pasado se enuncia la pasión de un porvenir nunca realizado pero que aún y siempre pugna por cumplirse. Lejos de ser entonces la memoria de reposición –de un pasado que ya fue– es memoria de lo que nunca ha sido: es la que siempre intenta arrancar cada pasado del mundo que de ella se ha apropiado –historia de los vencedores– para emancipar en él su anhelo de completud, la apertura de un mundo *que nunca aún ha existido.* Es, entonces, una memoria intensiva que nos sobresalta con la fuerza de un *déjà vu* invertido, convocándonos a la exigencia de un futuro que, aunque nunca ha dejado de ocurrir, como pasión o anhelo de realización, tampoco nunca ha logrado comparecer –en el tiempo de esa prostituta que llamamos historia, habría dicho Benjamin.

Él mismo, que nunca «habría creído en una filosofía que no supiera explicar por qué el futuro *puede* leerse en los posos de un café», sabría decirnos muy bien cómo opera esta memoria –y en qué ella es siempre *dictum* de futuro, habla de porvenir–. Como constelación, desde luego, como tensión de red y sistema, como la fuerza de necesidad que pone –en lo enjambrado de cualquier estructura– la de un elemento o rincón cualquiera –en la existencia mutuamente agenciada, *retroimplicada,* de los otros.

Memoria no es, entonces, aquí principalmente archivo, fuerza de restitución, *acto de consigna* que devuelve lo guardado –como en el disco duro de la Historia de la Totalidad de los Acontecimientos que son el Pasado del Mundo–. No: memoria es aquí pura fuerza de proceso, disposición estructural de interruptores abiertos o cerrados ejecutando la tensión de sus movimientos posibles a la escalofriante velocidad de un pulso que valora en cada instante la totalidad eventual de sus posibles recorridos – para, como una centella, encender de *actualidad* el vericueto singular en el que en cada momento se ejecuta la ecuación de puntos de un trayecto específico, línea de sinapsis.

Aquí la memoria se efectúa entonces, y antes bien, como puesta en suspenso de toda *nomología,* de toda instancia clasificatoria, de toda arbórea taxonómica. Aquí el archivo enloquece –como en la enciclopedia china borgiana– porque la distribución de la diferencia, de la capacidad de reconocerla, no acepta someterse a una economía simplificada de cajoncitos y celdas, de catálogos y estanterías. No: esta memoria ya no es un archivo sino su contrario, un *anarchivo,* un archivo *enfermado,* sucumbido a su mal, privado de toda potencia nomotética, de toda vocación procusta. Es un archivo sin ley, sin fuerza de organización clasificatoria y para el que el trazado de series y alineamientos de lo semejante con lo semejante vacila constantemente, consintiéndose toda irregularidad como otra opción igualmente posible, plausible. Es ese *nuevo archivo* anarcóntico, loco, propio del operador foucaultiano, que retraza en cada uno de sus actos la malla matricial de sus acepciones, extendiendo el juego modular de las identificaciones a una lógica de fugas y desplazamientos, ascendida a la pura superficie.

Aquí la vieja arquitectura cavernosa del modelo platónico de la memoria y el conocer como un cotejarse activo de lo que aparece con lo que preexiste para nombrar la serie bajo la fuerza del signo identificante, la idea-déspota, deja paso a meras economías de superficie entramada – en modos de organización de los saberes, de los efectos de conocimiento, cuyo trabajo se resuelve y decide en horizontal, en lo plano de una infinidad de conexiones posibles y que se abren en árbol, en la virtualidad innúmera de movimientos de intensión sináptica que hiperenlazan, un poco al arbitrio y haciendo que casi cualquier gesto de azar valga, un nodo cualquiera con otro nodo cualquiera.

Epistemes podemos llamar a las trazas de constelación que unen y ensamblan bajo la lógica de redes neurales –autocorregidas en efectos de retroacción borrosa– estas estructuras conectivas. Epistemes, o acaso, dejadme bromear, *redes semánticas,* estructuras en las que la valencia de significar es puesta por la efectividad de un hecho de encuentro: acaso como aquel surrealista –último destello de la inteligencia europea, se dijo– de una máquina de coser y un paraguas en la mesa de un quirófano.

whatisthematrix

Esto. Esto es TheMatrix. Aquí los sintetizadores de imagen trabajan directamente sobre el código, no conocen lo que llega a verse –aunque están aprendiendo a interpretarlo–. No hay reflexividad alguna, toda la energía se aplica a la producción –de hecho, podríamos apagar las pantallas, olvidar ver–. Las imágenes son puras tensiones epiteliales, momentos de fuerza en una economía de desplazamientos totalmente horizontal. Aquí nada se rige por la analogía: nada vale como representación, nada pretende el parecido con nada, la similitud con nada, nada aspira a la *mimesis,* a la pantografía del mundo, a la «verdad» –no más de esa loca ilusión–. Puede que todavía formalicemos un *output,* una gestión de salida: pero lo que se produce en ella –una imagen– no habla sino para, y con, aquellas otras que tiene a su alrededor, en la formación en que comparece –planicie, matriz, *timeline*– desgranando ecotopías posibles, disposiciones trabadas, fraseos de la forma ciega.

Aquí la imagen no mira al mundo –no se pretende *pintura:* fin del tiempo de la imagen como espejo o ventana–, pero tampoco a los ojos de quien la observa: nada en el espacio psíquico se distrae o consagra a producir reflejo *para* alguna conciencia –fantasma en la máquina–. Aquí la gestión del imaginario es totalmente inductiva, materia muda, y no hay ni *delay* mnemónico ni doble trabajo de la economía cognitiva que la escinda entre dos operadores –uno que gerencia las formaciones vistas… y otro reflexivo que aún se aplicaría a *verse viéndolas*–. No. Aquí todo es pura actividad, digitación, expresión, fábrica, superficie y gestión de *efectos*.

Exterioridad pura, si esto es un aparato gestor de conocimiento, funciona sin trastienda, sin eco, sin figura y fondo –fin de una forma de concebir el aparato psíquico como *cono de caverna,* como sucesión de profundidades *en abismo*–. Todo es aquí tangencia, sinapsis fulmínea y electrizada, esa potencia de lo matricial de deslizarse infinitamente, de *cluster* a *cluster,* cualquiera a la misma distancia de cualquier otro. Si esto es una *memoria,* lo es toda de procesamiento, toda activa, toda maquinaria, toda digitación: transferencia de polaridad –núcleo abierto, núcleo cerrado– de un concentrador de intensidades al siguiente.

Aquí no hay un tiempo diferido entre el producirlas y el proyectarlas –las imágenes, la experiencia–. Tenerla, verlas, es exactamente la pulsión que se efectúa en el instante de producirlas. No hay algo otro de lo que ellas sean «representaciones» –y debiéramos por ello todavía preguntarnos si verdaderas o no, si deformantes o no–. Ellas son todo lo que hay – el tiempo de un pensamiento que es, por inmediatez, transparente a sí mismo: todo lo que *parece* –todo lo que se fantasmagoriza, forma imagen– es *todo lo real*. WhatYouSeeIsWhatYouGet: *this is the matrix*...

Autómatas psíquicos: la entropía – y los nuevos no-numentos

Si se trata de ello, *hagamos memoria,* recapitulemos. Aquí no se trata –como cuando nos ocupábamos de las imágenes-materia– de puras *memorias de archivo,* de guarda y consigna contra el pasaje del tiempo. Tampoco de las *memorias temporizadas* características de la imagen fílmica, óptico-química. Las que aquí operan son, más bien, *memorias procesadoras,* planas, reticulares. Nada de almacén y todo de fábrica. Memorias conectivas volátiles. Nada de consigna ni preservación: puros operadores relacionales de datos.

Dispositivos gestores que, aun así, no dejan de ser todavía una cierta especie de *memoria,* el resultado de una cierta *sedimentación,* de una resonancia. Pero ella funciona aquí –como en Proust, pero también como en Smithson (o acaso Beckett)– al puro servicio de lo innombrable, de lo involuntario, de lo que no se erige nunca en significante déspota, nombre o conciencia –en el espacio de esa autonomía operativa–. Sino al contrario: de aquello que en tanto que fuerza se decanta siempre en la dirección de caída –Duchamp, de nuevo, definiendo la alegoría–, de entropía, por la propia inclinación del sistema tensionado a buscar su posición de reposo –*tánatos,* después de *eros*–. Como los vertidos de alquitrán siguiendo la orografía de la tierra preexistente o la espiral de vaciado del lago salado –en las piezas de Robert Smithson–, aquí la lógica del monumento es total y explícitamente contravenida: hay *memoria,* pero ella es la del gesto que escapa a toda voluntad de emblema, a toda señalatoria conmemorativa. Aquí se juega con la más alta potencia de lo absoluto-material, de lo que se sabe mudo y significante sólo en su relación con lo inerte, con lo *baldío de la tierra* y la nada del sentido: como en aquel oráculo benjaminiano que nos recordaba que el carácter mesiánico de la naturaleza reside justamente en su condición «totalmente» fugaz –perfilando su abrazo para una historia «natural» de lo humano el «contenido de la política mundial cuyo método debe llamarse nihilismo» (Benjamin, 1987, p. 194).

Método y programa de todo *automatismo psíquico* –y una *memoria de proceso* lo es– que postula la indiferencia entre la conciencia y la mineralidad misma, allí donde nada permite diferenciar entre la vida del espíritu, del alma, y esta gestión potenciada de la ma-

terialidad absoluta, allí donde la afirmación de un espacio psíquico es formulada como la oscilación de un impulso que en un momento se erige como desequilibrio tensionado que potencia una articulación de reciprocidades, para luego abandonarse a recorrer –«inmanencia, una vida», dirá Deleuze– el camino de caída hacia la distensión entrópica, hacia el «abrazo de lo mineral» –que diría Nietzsche–. Aquí este abrazo se da únicamente en los términos de una memoria que no es conciencia –cuando menos no «conciencia de sí»–, sino un automatismo ciego que se cumple como mera *gestoría* de tensiones y distensiones, pulsos y desbordamientos, cargas y vaciados, juegos de intensidad...

Memoria... de diferencia

Aquí *memoria* es, entonces, la pura *maquinografía* de los juegos intensivos de la diferencia con (contra) la diferencia. No *de la identidad* con lo idéntico de ella –como en la *puesta en caverna* platónica– ni *de la diferencia* con lo identificado en ella –como en la *proyección* del idealismo ilustrado–, sino de la diferencia con la diferencia: de cualquier efecto intensivo o punto nodal en su encuentro con cualquier otro –con la condición única de pertenencia a la misma *planicie,* al mismo sistema-estructura, retícula, red.

Todo ensamblaje es entonces posible –si se hace productivo–. Y se hace productivo –con la única condición de ser posible–. A partir de ello, el universo lógico de discurso se expande aquí sin límites, hasta el punto de que describirlo en términos de sistema –incluso de *inmanencia*– da una idea demasiado cerrada de aquello de lo que estamos hablando. El modelo de acceso matricial permite la puesta en encuentro de cualquier *cluster* o escena con cualquier otra –sin la restricción de la economía de lectura longitudinal, secuenciada y sucesiva, que pesa en los *procedimientos libro* o *film*–. Pero, además, la apertura potencial de esa estructura –*en matriz*– al universo de las redes interconectadas hace que las secuencias posibles –de lecturas en rizoma, enjambradas– no se restrinjan al ámbito predefinido de un contenedor-escenario de datos único, específico y cerrado. Sino que obliga a asumir por horizonte virtual la imaginaria totalidad de los encuentros –enunciativos, fabricadores de *imaginario*– posibles: todo lo que pertenece a un mismo sistema-narración-imaginario-rizoma puede *encontrarse* – y todo aquello que puede encontrarse pertenece también, necesariamente, al mismo «espacio lógico», universo virtual, sistema-rizoma o *red de redes.*

La cuestión es cómo en el curso de esa multiplicación exponencial, radial, de las narraciones *posibles,* se asegura alguna efectiva productividad del sentido – que recorra transversalmente el abstracto universal de *todas las imágenes enlazadas* en una economía de narrativas no lineal, no secuencial; pero tampoco abandonada a su pura combinatoria estocástica–. Diríamos que –rechazando cualquier modelo de reducción– formalizándola según una lógica de series abiertas, divergentes, conectivas. No según una lógica –la tradicional aristotélica reformalizada por el empirismo lógico– de

predicados y atribuciones de verdad/falsedad, sino conforme a una lógica del *sentido-acontecimiento,* de la diferencia iterando sobre sí, y ante sí, capaz de afrontar el encontronazo *borroso* pero incendiario de lo ajeno con lo ajeno – para reconocer en ello cómo lo más dispar y diverso co-pertenece a un determinado *orden-caos* del discurso, a una episteme abstracta, en cuyo fondo de constelación cobra sentido, y del que, al cabo, *guarda* (y propaga) *memoria.*

Una memoria que es, entonces y ante todo, potencia de productividad –*puissance d'invention,* dirá Lazzarato (2002)–, operador generatriz de innovación, disposición productora de conocimiento y *memoria hacia delante* de lo que todavía no hay: no una *compulsión de repetición* diferida de lo que ya existía, de lo idéntico, sino juego y movimiento de tracción al mundo –*poiesis*– de aquello que en él, aún, no estaba (y acaso pugnaba por llegar). Memoria, entonces, *retroproyectiva* y vuelta hacia *atrásdelante,* como una especie de querencia *electroprofana* de lo por venir. Memoria que no es de repetición y resonancia de la mismidad, sino –y se inaugura aquí una política que necesariamente habrá de expresarse como *lógica del sentido-acontecimiento*– escucha silente y atenta de la diferencia... *que viene.*

De ella –de esa *diferencia por venir* que es el contenido más propio del *ser memoria* de estas imágenes– lo que se nos entrega es poco más que un *coeficiente* (de artisticidad, decía Duchamp; de significancia decimos aquí nosotros): un mero aporte, una asignación –siempre pendiente de resolverse, de decidirse–. Un *envío* que, cada vez y siempre, todavía espera a su destinatario y el trabajo *activo* de lectura que él realice –sin el cual, lo *enviado* pertenecería todavía al dominio de la rala materialidad in-*sensata,* al registro de lo que es *signo mudo,* gesto o trazo puro antes que significante o *portación del sentido*–. Trazo mudo en el que lo que habla, y si lo hace –poniéndose allí donde no está: prosopopeya, alegoría pura, necesariamente–, nada otro dice que la voluntad de ser escuchado *como si* –hubiera allí una voz queriendo decirnos algo (que *hay* allí una voz, queriendo decirnos algo...)–. Y es de ese *estar-ahí* de *lo-que-no-está* como un *queriendo* hablar (dando sólo real testimonio de la presencia efectiva de una *restancia* de *voluntad:* la del producir o vivir o transmitir un algo de sentido) de lo que ese gesto trazado en signo es, hacia delante, *memoria.*

Memento, casi mejor diría...

Inteligencia-artificio (RAM)

Esto es una inteligencia que no es memoria. Que no conoce por aplicación de patrón, para la que no hay cotejo por lo conocido. En la que todo es objeto y al mismo tiempo maquinación, suerte de operador reticular que interroga su espejeo en la constelación de sus recíprocos. No, no hay un saber vertical en ningún punto, no hay centro que domine el tráfico. Sino una mera constitución activa, instantánea como un fulgor, de la tensión de entrelazamiento mutuo.

¿Qué sabe allí la diferencia de la diferencia, qué conoce ese roce sin papeles predistribuidos, sin patrón y objeto, sin paradigma y figura? Lo sabe *todo* –aunque en cierta ceguera, inmersa en el *trabajo*–. Sabe que todo es tensión de mapa, flujo de las dependencias, efecto de topología. Pura exterioridad –éste es el saber salido a superficie, todo a superficie–. Acaso más parecido al del tacto o al pulso que origina la música, un saber que es puro roce, táctil y sin distancia: el que tiene lo que es parte –de aquello de lo que es parte–. Un saber fractalizado, donde el juego de cada elemento implica y exige el saber –eco miniaturizado– del plano de circulaciones –que con sus propios flujos traza–. No se tiene otro que ése: diferencia sobre diferencia, es el juego del roce que activa cada encuentro – el que corre a *velocidad-instante* como un pulso, a la totalidad de la red, para escuchar –como un radar, como un sonar– su instantáneo retorno.

Es la inteligencia que un «lugar de los puntos» tiene de los puntos que son su lugar, una de topologías-luz, red de instancias de velocidad. Una en que los significados no son ya sino los puros efectos –de las circulaciones, y los roces: una inteligencia, basada entonces en la velocidad, en la pura velocidad–. Es toda actividad, toda actualización, todo proceso –pura *memoria de trabajo,* toda RAM–. Una maquinaria tan extendida y potente, tan abierta a una innumerabilidad de conexiones activas, que para ella ya no existen ni se requieren, ni aun se consienten, almacenes; porque la extrema longitud del circuito intensivo no deja nada dormido, latente: todo está en línea, en todo momento, siendo esa línea infinita, sin límite, sinapsis permanente y pura.

Inteligencia artificial, qué gran error haber pensado que se trataba de producir por medios artificiales los «efectos de inteligencia» de un *pensador natural,* de una inteli-

gencia *humana* –en toda su decepción–. Hay un desafío mucho más alto e interesante, y es el que está aquí en juego –y es el que siempre ha animado la investigación en autómatas, en teatros de la memoria, en inteligencias artificiales–: poner en operación mecanismos y dinámicas capaces de producir, para sí, *efectos de comprensión* en el espacio tensional de una red de conexiones abiertas, una máquina social, un enjambramiento multitudinario de enlaces reenviados que conforma el puro momento holístico, la ecuación vectorial, de un sistema de fuerzas constelado.

Lo que aquí tenemos es, sí, una especie de intelección multitudinaria, en enjambre, que opera como *inteligencia-artificio* produciendo efectos de movimiento sincronizado, entre los que el juego de diferencias no deja de producir ritmias y consonancias, reverberaciones conjugadas –a las que llamamos comunicación, entendimiento–. No hay una producción de lógicas exactas: sino el despliegue de mareas semánticas que trazan nubes de interacción, para el que los conceptos funcionan como meros operadores borrosos gestores del potencial de movimiento en el espacio público de cada signo o efecto allí lanzado.

Inteligencia nombra ahí una economía de las eficacias sociales, la presencia de un formato de intercambio que, como *lingua franca,* libra código a la velocidad a la que, en él, se escriben las interacciones recíprocas. Es éste, entonces, un conocimiento puramente intensivo, que instituye –poniendo en juego efectos de identidad, cargando la institución de un *socius* que se realiza como valor-pasión– la escena de una *imitatio afecti,* el horizonte cargado de desafío de una *idea* –convertida en mapa, en potenciamiento y maquinación–. Allí –como en el mar solarístico, tal vez– el pensamiento se mueve veloz, sin trabas, como una inteligencia alegre –acaso aquella gaya ciencia de Nietzsche– que salta de una diferencia a otra, sin homologar nada, sin someter nada a la exigencia de la representación, sin domesticar lo indómito de la *diferencia-cada:* sino dejándola aparecer – y recorriéndola: allí en su condición borrosa, lábil y difusa, en toda la potencia de una lógica que no es de predicación ni de exactitudes, sino de un puro trazado de escenarios blandos, que operen como por contigüidad, por resonancia, por simpatía, acaso por la determinación a un imparable *devenir-social,* cosa pública, ciudad…

Recepción 2.0

Asomado al espejo de su consumo –del consumo de la cultura–, el sujeto que se forma en la recepción de la que se distribuye bajo estas nuevas condiciones nunca llegará a ser logradamente *uno,* un *únicamente* sí mismo, un yo cerrado y cumplido. La promesa simbólica que se escondía detrás de la *Kultur* –la promesa de la *Bildung,* del formarse de su receptor como *alma bella*– dependía de un régimen tan pretendidamente singularizado –en lo que a sus objetos se refería– como singularizador –en lo que a sus sujetos.

Aquella escena de la recepción concentrada y solitaria –la de aquel leer en el silencio de la tarde, bajo el foco puntual de una lamparita de pie, escondido en la recogida intimidad de un sillón de orejas– escapa de nosotros a la velocidad del tiempo, secuestrándonos *al paso* el espejismo de nuestra condición única e irrepetible. No lo son (singularísimas) las obras –los objetos culturales– que ahora bajan hasta nosotros –quizá ya lo hacen como describía Valéry (1999), al llamado de un chasquido de nuestros dedos, como la luz o el agua– en cascadas incontenibles, como objetos innumerables, y tampoco, entonces, podemos llegar a ser (singularísimos de nuevo) nosotros, ni a uno ni a otro lado de su producción artífice o receptor consumo.

Desde luego que esto se inició hace ya tiempo, con la entrada en escena de la cultura *de masas* –en nuestro análisis efectivamente asociada al asentamiento de la imagen fílmica–, pero la problemática que aquí se instaura tiene caracteres distintivos, tanto en cuanto a la cualidad efectiva de los imaginarios circulantes como a la tipología específica de los modos de subjetivación –ligados a formatos de constitución diferencial de *«los públicos», producto* de la aplicación de muy distintas «técnicas del observador»– que en los procesos de su recepción y consumo se asientan y promueven.

Aquí, en efecto, ya no se da aquel modo de la recepción «simultánea y colectiva» –que Benjamin (1973) describía como característica del cine y diferencial de la pictórica, por ejemplo– sino uno que, al contrario, pone en manos del receptor la decisión de su momento y lugar, haciéndose, antes bien, disimultánea –asíncrona, nos gusta de-

cir– y autónomamente decidida y procurada en la intimidad –un poco *invadida* eso sí– de su escenario propio, casi privado, por el propio receptor, de un modo que, si bien no mantiene los caracteres de la recepción singularizada e individual propia del orden de la *imagen-materia,* tampoco apunta a modelos de colectivización –homogeneización indiferenciada– más característicos de la *imagen fílmica* –cuyos objetos y formaciones de imaginario también se constituían con ese perfil instituyente de «lo igual en el mundo» –en palabras de Benjamin, nuevamente– o de lo *infralevemente* diferencial –como «dos objetos salidos de un mismo molde», ahora en las de Duchamp.

El resultado es una formación de *públicos* –diría incluso también que de *lo público*– que estructura conglomerados desagregados, no unanimizados, alejados del horizonte heurístico-utópico del consenso. Si en este escenario podemos llegar a hablar –lo haremos– de una cierta expectativa de alguna «comunidad ideal de comunicación», ella en ningún caso sigue el modelo de la tradicional habermasiana-ilustrada, postulada alrededor del ideal dialógico del consenso, al socaire de la *narrativa maestra* de la unidad cosmopolita y pacificada de los espíritus conversadores y razonantes (desde el interior de un gran relato que se oculta a sí mismo su propia condición de mero *mitologema intracultural,* en resguardo cómplice de su potencial colonizador). Al contrario, aquí los públicos –que, insisto, son el *resultado y efecto* de la propia circulación *en lo público* de las formaciones discursivas y de imaginario– se instituyen movilizados antes bien por pulsos de disentimiento, de diversidad, de diferenciación multitudinaria, no tanto individualizante como conformadora de multiplicidades agregatorias y poco estables –en la particular forma que ostentan, por ejemplo, las comunidades *online*–. De ahí que conceptos como el de la *comunidad* agambeniana (1996) o el de la *multitud* de Negri y Hardt (2002) puedan resultar muy útiles para ilustrar este tipo de nuevas *formaciones de sujección* inducidas por los procesos de recepción que la forma contemporánea –electrónica– de circulación de las constelaciones de imaginario hace posible.

Que esta circulación tenga un efecto mucho o poco homogeneizador depende fundamentalmente, en el fondo, de con cuánta eficiencia se apliquen y extiendan las potencialidades activas que caracterizan bajo su régimen el nuevo *trabajo receptor* –cada vez más cualificado ciertamente, tanto como para requerir ser considerado efectivamente un *trabajo,* parte del *trabajo inmaterial* que realiza ese naciente sujeto social al que podríamos llamar el *nuevo cognitariado*–. Parte de ese trabajo receptor que le concierne implica un permanente ejercicio electivo, puesto que el régimen de distribución ya no es uno de *broadcasting* (enviado en *modo de empuje* y frente al que la única libertad de recepción es la de abrir o cerrar la conexión), sino uno selectivo y *pull,* de descarga, bajo el que la información está en toda su integridad ahí y disponible en cualquier momento, y es trabajo del receptor –un trabajo que lo es a la vez de autoformación, de producción de su vida propia, *curricular,* diría– seleccionar en cada momento y activamente qué contenidos *consume-comparte* y a través de qué canal se los descarga.

Si ya en ese régimen *pull* se diseña un modelo de *participación* –que no consiente un receptor puramente pasivo, sino obligado a interactuar con la información circulante cuando menos en el modo de la elección *tractora*–, su verdadero y más potente perfil activo se prefigura en el modo en que la propia fábrica rizomal del enjambre

electrónico de generación de contenidos –valga como caso de ejemplo el tipificado por la que ha sido llamada web 2.0– tiende a exigirle añadir a su condición de receptor el papel simultáneo de emisor, de *productor* –y es esto lo que definitivamente constituye al receptor en agencia del trabajo cognitivo–, de proveedor de la propia información que él mismo –como participante de una red colectiva de retroalimentaciones en interacción recíproca– consume.

Innumerabilia:
la (nueva) economía de las e-imágenes

Como una lluvia constante, densa y pertinaz –acaso como aquella lluvia de *Blade Runner* que anticipaba su reino–, miles de imágenes descargan en todo momento, en toda dirección, en todo lugar, sobre el mundo que habitamos.

Pero es probablemente un error decir «en lugar», *en todo lugar*. En realidad, ellas caen en todo lo que no lo es, en los «entrelugares» del mundo, como es propio de lo imaginario habitar únicamente los intersticios del real –para desde allí, y ominosamente, invadirlo, reemplazarlo, sustituirlo–. Aquí esos intersticios toman la forma de la electrónica y, si su flujo recorre las fibras ocultas de lo radioeléctrico –si ellas son las arterias por las que su invasión se distribuye–, son siempre las pantallas sus escenarios de aterrizaje, de colisión incendiada con lo real. En esa colisión, el *real* mismo se vuelve un inalcanzable –un imposible del *mathema:* un *desierto de lo real*– que nunca deja de retornar impositivo desde algún oscuro *otro lado.* A su vez, lo *imaginario* se escurre hacia las propias grietas –los entrelugares que traza lo eléctrico– del mundo existente, resistiéndose a caer sobre él salvo como proyección pura, virtualidad flotante, habitante de intervalo (acaso el que se abre *siempre insalvable* entre el mundo y el ojo).

Ocurre entonces que la *economía* de los objetos y la de los imaginarios –habitantes de sus intersticios– se cruzan, dibujando un mapa de antisimetrías: allí donde la primera está regida por leyes de ubicación y numerabilidad –de escasez–, la de las imágenes deriva a una lógica de inagotabilidad, de inconsumible abundancia. Recusadas ahora las exigencias de ubicación y «cristalización de objeto» –la necesidad de habitar incrustado *en* alguno–, la productibilidad de las imágenes puede tender al infinito –paladear lo innumerable–. Sin que ello suponga coste de producción añadido alguno, una imagen son ahora 1000, infinitas, el número de lo incontable, todas, tantas cuantas se puedan necesitar, desear o querer. Y ello abre o desliza su estatuto al régimen privilegiado –que es el de los «objetos» del conocimiento– de las economías de abundancia, de aquellos *bienes* en los que no habría de consentirse regir más las leyes de la *cicatería* capitalista, formuladas a beneficio de una privatización de la propiedad

que tanto prefigura el precio de lo valioso al tenor de su escaseamiento como desfigura la propia espontaneidad comunitaria e interpersonal de todo conocimiento.

Claro está que no siempre la *economía de las imágenes* había pivotado tan nítidamente a favor de este deslizamiento hacia las lógicas de la cognitiva, de las economías de lo abundante. Podríamos incluso decir que seguramente en ningún dominio –como en el de la imagen– las economías de lo simbólico se habían mantenido tan encuadradas en los formatos –singularistas, ubicacionistas– de lo privatizado, de lo propietario. Pero ello justamente porque las exigencias de espacialización y cristalización de objeto –desde luego para los objetos característicos de la imagen-materia, pero no menos para la fílmica– que operaban como inexorables cómplices de las dinámicas escaseantes propias del *capitalismo propietario* encontraban en las determinaciones técnicas de su productividad decisivos argumentos legitimantes –como ya hemos visto.

Paralipomena

COROLARIO 1. Que podemos estar seguros de cuál es la estrategia que en relación con las imágenes va a seguir el capitalismo contemporáneo para mantenerlas atadas a la regulación de una *economía propietaria:* escasearlas, desproducirlas, hacernos fantasearlas como pocas y consumibles (en esto tenía razón Bryson [2004]: el régimen escópico contemporáneo no propicia la experiencia de las imágenes como bienes abundantes ni mucho menos ilimitados, sino, al contrario, un sentimiento a su propósito de invencible *ansiedad;* la falsa idea de que, como de tantos otros recursos, también de las imágenes hay –para satisfacer nuestras necesidades sumadas– siempre *demasiado pocas*).

ESCOLIO. Que si regido bajo la forma institucionalizada del arte (pero no hay otra, no nos engañemos), difícilmente obraría cualquier práctica de generación de imaginario a favor de esa implantación de *modalidades no propietarias* en su economía específica –ni, por ende, a favor del asentamiento de modo alguno del *capitalismo cognitivo*–. Sino, y al contrario, de la preservación y perseveración del *propietario.*

COROLARIO (Y 2). Que para poder –con fundamento– calificarlas de prácticas de resistencia –antes que nada: de *autorresistencia* a su forma institucionalizada, ley de autocrítica inmanente obliga– tendríamos que, primero, poder reconocer en qué sentido ponen en cuestión y suspenso el *régimen propietario* –en cuanto al funcionamiento de su propia economía, para empezar–. Dos serían al respecto indicadores inequívocos: primero, la falta de (una exigencia de) ubicación, de (una exigencia de) darse «en lugar» –ni templo, ni cine, ni museo–; y, segundo, no tener condensada su potencia de generación de riqueza alrededor de la circulación –comercio o distribución– de uno u otro *objeto,* cualquiera que éste sea y ostente la calificación material que se prefiera: obra, documento, original, copia, simulacro, máster, cinta, disco…

El fin de la separación: la economía-política de la cultura contemporánea

Ni brujo, ni chamán, ni sacerdote, ni artista...

Innumerabilidad y desubicación entonces para los objetos (para las imágenes, para toda la producción simbólica), formaciones multitudinarias y tendencia a la indiferenciación de roles receptivos y emisores para los sujetos (2.0). Diría que éstos son los rasgos más característicos de la transformación en curso de la *episteme-rizoma* propia de nuestro tiempo, en lo que concierne a las condiciones de constitución de las *formaciones de imaginario* –de organización del sentido y la función antroposocial de las imágenes, también.

Ahora bien: si tuviera que señalar el escenario crítico en el que ello proyecta toda su tensión de problematicidad, no dudaría en apuntar al que desde tiempo inmemorial se abría como distancia y *separación radical* entre las formas del trabajo simbólico y el material, productivo. La fuerza con que la reorganización en curso de las condiciones de producción y consumo de las formaciones simbólicas y cognitivas tiende a disolver esa distancia, a terminar con ese estado de separación –entre las actividades simbólica y económica–, determina el *campo de batalla* por excelencia en el que se decide lo que más está en juego en nuestro tiempo –cuando menos para la propia redefinición de las prácticas culturales y de imaginario, de representación.

Puesto que es evidente el hecho de que de ello se siguen grandes peligros –el más claro: que el proceso de *colisión* se realice en los términos de una absorción del trabajo cognitivo por parte de la economía productiva–, acaso sea bueno comenzar por recordar –para evitar que la tentación más *reaccionaria* pase por progresiva– que ello conlleva también beneficios: como poco, y de entrada, el de lo también muy *nefasto* que deja atrás. Que, en efecto, del *estatuto de separación* de registros se seguían beneficios únicamente para quien administraba el ejercicio del poder –institucional o económico– e interesadamente «exoneraba» al creador de narrativas de su servidumbre al mundo del trabajo ordinario, no siendo de extrañar entonces que tanto tiempo fuera objetivo prioritario de las vanguardias artísticas más críticas –muy particularmente, y por citar a la más beligerante de las recientes, la del *situacionismo*– el acabar precisamente con ése su propio estatuto separado. En efecto –y esto ha sido así a todo lo largo del siglo XX–, la *autocrítica inmanente* que definía en sus más rigurosos términos el proyecto de la vanguardia implicaba también y necesariamente un trabajo activista a favor de la liquidación de ese existir –el del arte– como separado.

Como poco, ello supone la puesta en suspenso de una *división de clase* primordial en torno a los modos generales del trabajo –simbólico frente a productivo; material frente a inmaterial– que ya no consiente dejar en manos de casta privilegiada alguna –ni brujo, ni chamán, ni sacerdote, ni artista– la producción exclusiva de los relatos –narrativas, imaginarios– de identificación instituyentes del reconocimiento comunitario, colectivo. Desde luego que todavía eso no habrá dado paso a una circunstancia en la cual podamos hablar de una genuina superación de tal *división de clase* –que, en efecto, sólo ocurriría en un contexto utópico de igualdad en las condiciones de participación en la producción simbólica, en que realmente no hubiera más productores y consumidores, sino que todos los participantes en los juegos de dialogación pública pudieran serlo al mismo rango – pero cuando menos pone fin a una situación heredada de privilegios por la cual aquellos que se dedicaban a la producción y el trabajo simbólico –y en tanto éste mantenía su estatuto separado– se veían simultáneamente *liberados* de aportar al productivo.

Naturalmente, esto sólo podía hacerse en la medida en que el poderoso –la Iglesia, las monarquías, la aristocracia, la burguesía, el Estado «bienestoroso», los patrones de la nueva economía mundializada– se hiciera cargo de su protección, mecenazgo e interesada tutela. Ni qué decirse tiene que ello ocurría siempre a resaca del beneficio que este «protector» –cualquiera que fuese– obtenía de su tutelaje custodio. Así, y en este esquema heredado de separación, tanto el artista se veía liberado de participar del trabajo productivo cuanto el poderoso recibía, como poco, el encubrimiento larvado de su misma condición. Incluso cuando, en tiempos recientes, la nueva retórica del trabajo simbólico adopta por ecología sinérgica la formulación radical y antagonista (qué tiempos éstos, en que la verborrea antisistema ha caído hasta en las manos de los publicistas, cuánto no menos en las de los nuevos mandatarios del imperio), los nuevos aparatos de poder saben ponerla al servicio de su nueva necesidad: la de hacerse pasar por, precisamente, agencias o maquinarias de lucha contrahegemónicas, alternativas.

Así, me parece, la cuestión –el territorio de definición de una posición crítica, de compromiso político diría– no pasa ya más por preguntarse cómo «resistir» al proceso de encuentro y fusión de registros[9], sino, antes bien, por investigar cómo en su curso conseguir plantear una reorganización efectiva y en profundidad de las *condiciones de la producción*. Como en *El autor como productor* proponía ya Benjamin, no puede tra-

[9] Para ser muy claro y taxativo en cuanto a esto: desde mi punto de vista, la postura que se empecina en defender el mantenimiento del «estatuto separado» de las formas de la producción cultural y económica es de corte reaccionario y pregona una resistencia ideológica y falsificadora al capitalismo avanzado, al incurrir en doble encubrimiento: por un lado, de la realidad de la naturaleza económica de toda actividad productiva –y la simbólica lo es, como mínimo generadora de «capital cultural»–; y, por otro, y añadido, de la servidumbre y cobertura ideológica que la narrativa o el imaginario resultante proporcionan al mecenas-protector –incluso cuando éste fuese el Estado o la «cosa pública».

tarse más de imaginar un creador crítico que, manteniéndose supuestamente al margen de los procesos de la producción, venga a generar una manida «retórica de la resistencia» más –revisitando acaso las fórmulas del *Proletkult* del tiempo de la vanguardia clásica–, sino de poner en marcha un trabajo y una actividad que, participando de lleno en los ciclos de la generación de riqueza en el horizonte de las nuevas economías cooperativo-cognitivas, participen a la vez, activamente y en tanto que *innovadores,* en la transformación efectiva de las condiciones bajo las que, en el nuevo marco de organización de las relaciones sociales y políticas, se desarrolla ahora esa producción.

Extensiones del *procomún:* capitalismo cognitivo *vs.* propietario

No hay –no puede haber, nunca pudo haber– *propiedad del conocimiento*. Si el pensamiento de la propiedad repugna cuando aplicado a la tierra, a los seres que crecen en ella, a los objetos que fabrican, al tiempo y las energías de que disponen o incluso a sí mismos, unos ante otros, cuánto no más ridículo y antinómico resulta cuando predicado del propio acto del conocer, del pensar.

Conocer, en efecto, no es otra cosa que dejar correr el arco que se tiende entre un punto y otro, esa arquitectura puramente energética que salta, como un relámpago, desde un lugar de certidumbres y estructuras sedimentadas –desde un *escenario memoria*– hasta otro de oscuridad remota, alejada, en el que se ejerce intuición ciega, iluminadora, visionaria. Pensar, conocer, es siempre un oficio entrelugares, una descompensación de energías, lo movilizado por una diferencia de potenciales. Nunca hay, pues, idea o concepto, nunca hay pensamiento, en un escenario mismo, único, individuo. Todo conocer es *dividual,* el actuar mediante el que una conciencia –un operador de trabajo abstracto, lógico– se abre y construye únicamente en el eco de otro que ella. Nunca habría pensamiento alguno de un *único:* no existiría jamás un pensar solipsista. No hay conocer fuera de ese *ruido radial* que es la conversación, lo dialógico, el hacerse únicamente en el intrincado escenario de un *venir a ser* siempre como un otro –del otro.

Toda idea –igual toda imagen, sonido, palabra…, todo estímulo o efecto– que se lee, que se recibe, que se escucha, que se entiende… habita al receptor, es de nuevo pensada en él. Nadie conoce nada en el otro como otro sin volver a tener él mismo la idea, sin volver a incendiarla en la intimidad de su pensar propio, de su visión interior. Toda idea, todo pensamiento, es siempre pensada y formulada –una segunda vez, infinitas veces– en el espacio lógico propio del receptor, o no es conocida. No hay conocimiento allí donde no hay fábrica propia del pensamiento: todo sujeto de conocimiento es genuinamente agente productor de la idea que acaricia, que degusta, agencia activa de su mismo pensamiento. Todo receptor es un *refabricador* de ideas, no hay conocimiento ni pensar –si hay algo que ocurre en ausencia de tal refabricación no debiéramos llamarlo así, en cualquier caso– fuera de ese proceso de *autoría compartida*.

Conocer es siempre una *telepatía,* la re-fabricación de una tensión abstracta que se *ecoiza* en otro lugar-lógico, en otro escenario de producción significante, en el interior oscuro de otro que piensa, habla o figura. Conocer nunca pertenece a un uno, es siempre el hacer de una *multitud* –por pequeña o amplia que sea, reunida en el espacio o desperdigada en el tiempo, trazándose en su movimiento como posteridad o, acaso, socialización, grupalidad multitudinaria, *comhumanidad.*

En el curso de su viaje –entre eso que llamamos sujetos, escenarios de una vida de espíritu que es tramada por las fuerzas intensivas del circular social del pensamiento–, toda idea que se *telepatiza* –que se escenifica en otro *operador* pensante, no hablemos de aquella pequeña suciedad que los fenomenólogos llamaban *empatía*– lo hace siempre en desvarío, en varianza y deriva. Toda idea *re-pensada* en otro –toda idea recibida, tenida por un receptor al contacto con el efecto que la despierta o incendia– es siempre una *idea-diferencia,* una idea otra: la idea de, también, (un) otro. No hay pensamiento sin esa iteración-diferencia de los signos en el espacio de lo intersubjetivo (multiusuario), no hay conocimiento sin la proyección, el viaje y la deriva que un envío cualquiera –no hay origen: todo es fuga– opera en los desfiladeros escarpados de la vida en *lo común* de los diferentes; del ser de cada *no-yo* (aquello que como un yo se aparece), en el escenario socializado de los flujos rebotados del pensamiento –justamente en ese juego de equilibrios entre la percepción-recepción-repetición de lo igual y la producción-reemisión de lo distinto–. Un escenario que a la postre no es otra cosa que esa propia *deriva en fuga* por la que lo representado –lo que retorna– vuelve siempre únicamente como la escena desplazada del iterar de la diferencia, como el diferirse mismo de ella, en una topología que, claro está, nunca puede ser la misma, la de un lo mismo: tampoco nunca una *identidad* – que no sea la de ese ser que se define total y enteramente por su apertura y constitución en… el otro (y si acaso como humanidad, únicamente en las trazas de su *innumerabilidad* constituyente).

Paralipomena

COROLARIO 1. Que podemos pensar en una política –de ella sí que podemos decir aquello de que define la que por excelencia sería «la tarea política para nuestra generación»– que tendría sobre todo que ver precisamente con la extensión de los territorios del *procomún* –en el campo del conocimiento–. O, si se quiere, con la resistencia al mantenimiento de los operadores de privacidad en el escenario de la producción cognitiva.

ESCOLIO 1. Que esto significa enfrentarse al ejercicio de resistencia que al avance del *cognitivo* opone el capitalismo propietario. O, dicho de otra forma, y en esto manifestamos apuesta, toma de posición: que necesariamente, y por ser *comunitarista* la naturaleza del conocimiento, la entrada del modo de organización capitalista de la producción en aquella fase en que la generación de riqueza se centra en la propia actividad del conocer –capitalismo cognitivo, cultural, de espíritu– tiende a favorecer la extensión del procomún –y el decaimiento de las formas del ejercicio propietario en relación al conocimiento–. Diría, es más, que es la supervivencia en tiempo prestado de dispositivos y mecanismos propios de las fases anteriores –legislaciones pro-privacistas, dinámicas industrializadas, multiplicación de los mediadores, retóricas de la separación– la que se empeña en mantener el despliegue de esta nueva transformación de las relaciones de producción en el modo *propietario.*

COROLARIO 2. Que, en todo lo que concierne a la producción de las imágenes, es también una política posicionarse a favor de lo que, en cuanto a ellas, procura la extensión del *procomún* – o, lo que es lo mismo, el decaimiento de su regulación por las formas del régimen propietario.

ESCOLIO 2. Que si nos preguntáramos, para terminar esta extracción de consecuencias, de qué forma podría el arte ejercerse no bajo dicho modo –propietario–, tendríamos que respondernos –para no decir lo obvio: de ninguna– retomando el argumento desplegado en el escolio 1. Que él –el arte– es práctica que *sobrevive en tiempo prestado,* heredada de otros escenarios de la producción simbólica habilitados para dialogar con también otros modos de la producción general misma. O acaso recordando que no cabe imaginar práctica alguna que en el ámbito de la producción y circulación de las imágenes lo haga más al servicio del mantenimiento de los viejos regímenes –y sus economías de comercio o distribución– *propietarios…*

En construcción: nuevas formaciones de subjetividad

No hay individuo, no hay especie: tan sólo altos y bajos de intensidad.
Friedrich NIETZSCHE, *La gaya ciencia.*

El viejo horizonte –esencialista– de las subjetividades constituidas, presupuestas como existentes con antelación a las propias prácticas, decae. No hay un yo o un nosotros que habla, sino un yo o un nosotros que *es puesto* ahí al hablar, en cada una de las prácticas de representación, ellas mismas instituyentes –merced justamente al potencial performativo que los actos de enunciado y representación poseen–. Las ficciones del yo –fabricado en la postulación cristiana de un horizonte específico de promesas simbólicas, que ya hemos situado– o el *Estado* cosmopolita –como trasunto o representación *mundanizada (y mundializada)* del espíritu absoluto en el proyecto ilustrado– se desvelan figuras *construidas,* endeudadas con una u otra irradiación de imaginario (y unos u otros intereses de dominación, aquí el alcance colonizador de esa fábrica) en su constitución instituyente de narrativas con vocación ecuménica, afectas a unas u otras comunidades de comunicación localizadas en la concreción de una epocalidad específica y una situación –una espacialidad de uso– también determinada. Fuera de ello, todo es el resultado y movimiento de las relaciones de poder, de los juegos de fuerza que condicionan los movimientos de los signos –de las imágenes también– en el espacio de sus intercambios públicos.

La nueva constitución –y el nuevo régimen técnico– de los modos de organización de lo simbólico alejan cada vez más ese espejismo de las identidades esenciales, dadas como a priori o fijadas por las disposiciones biológicas o territoriales. Ninguna de ellas –género, raza, etnia, nación…– señala otra cosa que el desplegarse activo de una posibilidad abierta, inclausurada. Devenir sujeto es ahora *tarea,* el resultado de un *hacer,* de una combinatoria de prácticas –y un trabajo: la parte clave del inmaterial– que tiene en las propias actuaciones lingüísticas y de representación su eje fundamental. Oscilando entre los límites abstractos y absolutizados del yo y el Estado, el reto de nuestro tiempo está en –partiendo de la conciencia de que ello no está ya dado y predeterminado por algún código de destino o necesidad– la producción de formaciones de subjetividad. No es otro el sentido o alcance último que en realidad tiene la propia noción de capitalismo cognitivo: lo crucial en ello es que hablamos de cómo el trabajo inmaterial, la actividad de la producción simbólica, se aplica y repercute en la fábrica de, en última instancia, *modos de vida,* formas del devenir un yo o un nosotros, y que el trabajo aplicado a ello –el trabajo simbólico, digamos– reorganiza estructuralmente la totalidad de las relaciones de producción, como Negri y Hardt (2002) han mostrado.

Ni qué decirse tiene que esa aplicación a la producción de formaciones de subjetividad, de modos de vida, posee un cariz antes que nada político –diría que prefigura el orden mismo de lo político para nosotros–. El recorrido por el eje completo –que se abre entre la singularidad extrema del cualsea o el *cuidado de sí* foucaultiano, acaso como punto crucial de anidamiento e inicio de la era de la biopolítica, hasta la conminatoria invocación dejada por Guattari para asumir que la producción de formaciones *colectivas* de subjetividad es, por excelencia, el horizonte de toda acción política[10]– dibuja el perímetro contemporáneo de la tarea misma de lo político. Que ella ha de realizarse en disputa incandescente con la ingeniería interesada de la nueva economía –gestora empobrecedora de los trivializados *agenciamientos de yo* que caracterizan el modo postidentitario de gestión de las vidas psíquicas desde el orden del nuevo capitalismo *posfordista*– es justamente lo que le otorga ese cariz, en el que efectivamente lo que está en juego es qué maquinarias abstractas, qué agencias, van a alzarse ahora con el liderazgo y la dominancia en la producción de las identidades, y si existe algún modo del trabajo –de la acción social– que nos permita sustraerlo o emanciparlo de su interesada programación por el entramado de intereses económicos y relaciones de poder que estructura el nuevo *imperio.*

Digamos que ese escenario extendido –esa ampliación del campo de batalla– define el territorio mismo de la actividad *biopolítica* y que, en su dimensionamiento, el trabajo en la actividad productora de imaginario es cualquier cosa menos inocuo. Al contrario, bien podríamos atribuirle el carácter de *decisivo:* siendo así que lo que más está en juego en todo ello es la producción de los modos de vida, de las formaciones de subjetividad; la gestión productiva de los imaginarios y las relaciones de identificación que procuran es el arma que más puede potenciar tanto su sojuzgamiento –la expropiación de toda autenticidad, la negación de toda vida propia, cuando a manos de los instrumentos de constitución contemporánea de efectos de identidad asociados a la lógica del consumo y la circulación de las mercancías– cuanto la posibilidad de cualquier (auto)producción, autogestión emancipada.

Digamos que es esto lo que decide que el sentido político de la producción de las imágenes en la era contemporánea se predique fundamentalmente en relación a la transición de su gestión desde el régimen de las economías propietarias y de escasez –donde lo máximo que podían era potenciar una narrativa dominante o, contrariamente, su antagonista– hacia las de abundancia. En su entorno, ellas pueden asumir la

[10] Véase, por ejemplo, «Llamamos comunismo…», en F. Guattari y A. Negri (1999).

fuerza biopolítica que se sigue de su potencia de generar modelos de identificación, imágenes de experiencia, formaciones relacionales en que prodigar y hacer fértiles nuevas formas de sujección, participación y ciudadanía, nuevas tácticas de construcción activa de los modos de lo cotidiano, nuevas estrategias de apertura experimental y construccionista de mundos y formas de vida.

Economías de *abundancia vs.* economías *de lo suntuario*

Cartas sobre la mesa. En realidad, no hay demasiadas posibilidades –y se diría que una especie de darwinismo histórico-social-sistémico garantiza que el modelo que se impondrá será, a la larga, el que mejor se componga con la propia transformación general, tanto de las condiciones generales de la producción como de la propia redefinición en curso del sentido antropológico de las formaciones de imaginario y representación–. Poco, seguramente, podrá contra ello el peso inercial de las instituciones del pasado o la fuerza de los intereses de las viejas industrias culturales modeladas a la medida de las economías –de escasez y mercado suntuario– heredadas.

Opciones, pues.

Primera, nos movemos –hacia delante– en un escenario efectivo de reconocimiento de que el valor –simbólico, antropológico– de las imágenes es proporcional a su potencia de impulsar la constitución de las *formaciones de sujección*. Para entonces, nos importa fundamentalmente promover el asentamiento de una *economía de abundancia* desplegada en el contexto de otra *de experiencia* –tratar las imágenes no como objetos *fungibles* sino como dispositivos sociales potenciadores de la fábrica colegiada de lo público: cuantas más de ellas haya, según ese principio, tanto más diversa y densa, tanto más rica y generadora de riqueza a la vez, será su producción (y la propia *esfera pública* en que ellas habiten y dialoguen).

Aquí el reconocimiento del carácter *entramado* de economía y cultura no obliga a farisaicos rasgados de vestiduras: lo que importa es intervenir a favor de que ese entramado de registros favorezca, de facto, el acceso más ecuánime y generalizado posible a las imágenes –en tanto éstas, tratadas precisamente como *bienes abundantes,* pueden llegar a ser accedidas en su condición de patrimonio inherentemente *no privativo* (todo aquello que integra y forma los imaginarios de un tiempo reclama, en efecto, *pertenecer* por derecho espontáneo al *procomún* de la totalidad de sus ciudadanos)–. El uso *propietario* de ellas, de las imágenes –siempre excusado en su naturaleza asociada a la de objetos materiales escasos (cuando ellas se producen bajo forma incrustada, artesano-manual), o en las lógicas restrictivas de una distribución condicionada a locali-

zación–, se ve entonces aquí radicalmente cuestionado, a favor del reconocimiento de que ellas, las imágenes, únicamente valen por lo que –podríamos decir: por los sujetos a los que– interconectan, por lo que tienen de «intersubjetivas», de *no-pertenecientes* a un sujeto u otro en particular sino al recorrido «dividual» –diría Levinas– que se abre entre ellos. Es justamente el valor relacional, multitudinario, comunitarista, el pertenecer o poder cuando menos pertenecer a los múltiples, lo que les otorga –a las imágenes, en este régimen– todo coeficiente de valor, también el económico: diseñada como tal *economía de abundancia* –de un bien que, lejos de presumirse escaso, se reconoce y proclama inagotablemente expansivo–, la de las imágenes pasará a depender necesariamente de su capacidad de producir e invocar *atención* –toda la economía de la cultura *no propietaria* se ha de estructurar necesariamente como *economía de la atención*– y, como tal, de generar e irradiar colectivización de los imaginarios –o lo que es lo mismo: potencia de los imaginarios para constituir colectividad, colectivización–. Tanto más dichos imaginarios se constituyen en compartidos, tanto más valor y riqueza –al mismo tiempo social, simbólica y económica– son capaces de producir.

Lo que, en última instancia, hace funcionar esa economía –la *economía de las imágenes* entendida y desplegada como *economía de abundancia,* basado ello en tratarla, estimularla y desplegarla como *economía de atención*– también como una *de la experiencia*. Es decir, como una que genera riqueza en proporción a su capacidad de inducir y formalizar –por la fuerza mediadora de los imaginarios de identificación– modelos de reconocimiento, formaciones de autorrepresentación en las que proyectar y reconocer el construirse de una *vida propia*. Por su potencia, dicho de otro modo, de favorecer el constituirse –en su uso, en sus *prácticas*, en la pragmática social que a ellas incumbe– de instancias y modelos de sujección, la institución y propagación de *formas de la subjetividad*.

Innecesario añadir –pero dedicaremos a este punto un corolario, todavía– que ello sitúa esta potencia de las imágenes, alimentada al calor del establecimiento para ellas de un régimen *no propietario,* en el orden de la *biopolítica* –por cuanto su reto no es, entonces, otro que el de invertir en la producción de las formas de vida–, como igualmente posiciona la articulación de las relaciones de su producción en la constelación de un reordenamiento *posfordista* para el que es la fuerza del *trabajo inmaterial* –afectivo, intelectivo– la que regula y prefigura la reorganización general contemporánea de los mecanismos de producción de riqueza.

Pero pasemos ya –retorno al pasado– a la opción segunda: nos quedamos esta vez –o fingimos hacerlo– en el escenario heredado, manteniendo las imágenes –su circulación social– sometidas a un «régimen propietario». Aquí el vínculo entre economía y cultura se esconde y disimula, como si fuera objeto de vergüenza o culpa. El carácter mercantil de la obra producida, y la regulación de su circulación y valoración social por el mercado (un mercado *suntuario,* que tiene en las ferias y las subastas su forma desnuda), se ve encubierto en la retórica crítica como si no fuera más que un momento de enajenación, de fetichización, no consustancial –sino, al contrario, venido de una especie de innoble exterior «maligno», que sería no sólo ajeno, sino pervertidor de la «verdadera naturaleza pura» de la comunicación artística– a la propia dinámica de su distribución pública. Pareciera –si diéramos pábulo a esa retórica, en

lo que nutre la falsa conciencia asentada como dominante– que el alcanzar las obras a sus públicos se produjera en el curso de un viaje angelical y totalmente ajeno a los procesos del mercado. El mecanismo que aquí salvaguarda la falaz retórica es, naturalmente, la mediación de la institución pública (el museo, el centro de arte, la exposición temporal, la bienal), como si ella pudiera abrir la obra al disfrute y consumo de los públicos sustrayéndola a su adquisición de la condición de mercancía –excusándola de paso alguno por el mercado–. No sólo ello es radicalmente falso, por supuesto, sino que es justamente ese mecanismo –el amparo del sector público, podríamos decir– el que permite mantenerse bajo un *régimen propietario* –y mercantil, aún añado– a la economía de las imágenes. Sin su concurso, la producción de imágenes necesariamente se habría deslizado ya de pleno –como por ejemplo lo ha hecho la industria de la música, como también lo hará bien pronto la editorial– hacia un régimen *no propietario* y de abundancia, el característico de toda *economía del conocimiento*.

Sea como sea, y en todo caso, el deslizamiento del sector –del sector cultural de los productores de imagen– al espacio de la *nueva economía inmaterial* es un hecho cumplido, e incluso aunque la economía propia de las imágenes en su circular social venga manteniéndose bajo las viejas lógicas –de mercado y distribución–, la inscripción del funcionamiento de sus industrias en el seno del conjunto de la transformación *posfordista* de las formas de la producción ya ha cursado el tránsito (aunque lo haya hecho de modo encubierto, manteniendo la retórica ocultadora de la mala conciencia) a los modos de la *economía inmaterial* y cognitiva, y ello merced a su deslizamiento a los escenarios convergentes de las industrias del espectáculo, el entretenimiento y –según la denominación al uso– los «contenidos». Dicho de otro modo: que si en su imaginaria «autonomía» el sistema del arte puede presumir que funciona todavía como una economía de *comercio de objeto* –de carácter totalmente suntuario, como una mercancía de lujo absoluto reservada para un número limitadísimo de posibles propietarios, la elite de la «nueva economía» cuyos ideales y valores de cosmopolitismo neoliberal ilustra, modeliza–, lo que sostiene en última instancia su valor simbólico es su asociación simbiótica con el conjunto de los sectores e industrias que por excelencia definen en su alcance efectivo al nuevo capitalismo «cultural», desde los procesos de gentrificación en que intervienen las operaciones culturales y museísticas de alcance hasta la movilización a gran escala del turismo cultural, la promoción de las industrias del ocio y el entretenimiento, etcétera.

Paralipomena

ESCOLIO Y COROLARIO 1. Contra la opción primera, la objeción crítica más seria puede provenir de la denuncia –al estilo de la realizada por Naomi Klein– del movimiento que la economía realiza hacia lo simbólico, arrogándose y absorbiendo –o pretendiendo hacerlo– los caracteres (de generación de formas de experiencia, modelos de vida, etcétera) que «antes del fin de la separación» sólo eran característicos de la producción simbólica (ideológica en tanto que realmente operando al servicio de las grandes máquinas bioterritoriales productoras de identidad –familia, religión, etnia, territorio, nación…).

Que efectivamente ese movimiento *tiene lugar* –digamos que, en efecto, la economía del nuevo capitalismo se hace «cultural» y que carga, entonces, con la potencia de crear *imaginarios de vida* (estilo Nike o Benetton) a las propias mercancías, merced a lo que se ha llamado el «poder de las marcas»– no significa en todo caso que ese proceso sature totalmente las líneas de actuación posibles –a través de las que se instituyen socialmente los procesos de sujección fácticos–. Es *posible* –y en ello consiste el actuar políticamente al respecto– abrir líneas de resistencia táctica frente a esa dimensión *biopolítica* ostentada por la nueva mercancía –en tanto orientada a la institución de modos de vida– adquirida por el actuar heterónomo de las redes de corporaciones. No sólo esa actuación alternativa es *posible* (otro mundo lo es), sino que incluso no hace al caso sobredimensionar aquel poder de las marcas –enormemente frágil e inconsistente, como frágiles e inconsistentes son los imaginarios de identidad que ellas procuran.

De modo que, si no cabe menospreciar la potencia de generar simbolicidad de las nuevas *industrias de la subjetividad,* no cabe hacerlo tampoco –y en ello ha insistido la propia Klein– con la capacidad de resistirlas, denunciarlas o cuestionarlas. Si la acción de las corporaciones se apoya en el movimiento de la economía hacia la cultura, el mejor territorio para el ejercicio de la resistencia antagonista estará, en efecto, en el movimiento simétrico y contrario: el de la cultura hacia la economía, allí donde ella se desenvuelva, precisamente, como *economía de abundancia* orientada, en *modo no propietario,* y participativo al máximo posible, a la generación de experiencia.

ESCOLIO Y COROLARIO 2. Contra la opción segunda, ahora. Que incluso allí donde la retórica ideológico-religiosa del arte no estuviera al servicio explícito y visible del desarrollo de la vieja *economía suntuaria* de la mercancía absoluta, adaptada a los requerimientos de la nueva *inmaterial* (y ya hemos indicado que esa puesta al servicio se produce tanto por deslizamiento a la del espectáculo-entretenimiento como por servidumbre a los intereses asociados al desarrollo cultural: el nuevo turismo, la gentrificación, etcétera), incluso cuando todo ello no es, digo, evidente (por ejemplo, cuando el arte enarbola con extrema vehemencia su carácter antagonista o tilda su práctica de «crítica institucional»), incluso entonces –y mejor y aún más, entonces– su darse es, también, a beneficio y mejor servidumbre del despliegue del *nuevo capitalismo avanzado.*

Y ello no ya por todos esos desarrollos de la *nueva economía cultural* –que la noción de «la cultura como recurso» de Yúdice (2003) pone bien a la luz– sino por la añadida servidumbre que le guarda, como coartada y fondo de garantía último de que todo el proceso de estetización sobre el que se apoya la apropiación de mundo que desarrolla el *nuevo capitalismo* es, digámoslo así, legítima, creíble, está espiritualmente respaldada (justamente en el *valor simbólico* del arte).

O, podríamos decir, la falsa especie implícita de que ese avance del *nuevo capitalismo*[11] tiene por objeto último el cumplimiento de una cierta realización del espíritu

[11] Tanto como se dice «El nuevo espíritu del capitalismo» (Chiapello y Boltanski, 2002) podríamos acaso decir *el nuevo capitalismo «de espíritu»*. Es esa presunción de que el de la estetización del mundo lo es –digamos, la obra culminatoria de la acción del espíritu a su paso por el mundo– la que encuentra garantía y legitimación en la religión tardía, y retardataria, del arte.

–en su curso–. Dicho de otra manera: que toda esa *mandangada* del mundo de la moda, la nueva arquitectura o la nueva restauración, todo ese *fashion-system* y su encarecida *estetización del mundo,* no trae «empobrecimiento de la vida del espíritu». Que semejante mentira impía pueda colarse como cargada de algo de verdad es algo a lo que en realidad sólo otorga –otorgaría, abandonemos de una vez esa fe indecorosa– algún grado de credibilidad el Arte; el hecho de que, al fin y al cabo, quien consume Prada y quien consume Hirst, el Bulli o Koolhas es, de facto, el mismo: la misma *«nueva clase cool»*, el mismo sujeto social de experiencia, gusto y actividad *económico-consumista.* El participante integrado en el sistema de vida en el que todo ello comparte espacio para convencernos de que hay *algo de vida interior* detrás de ese trivial circular, envolver y decorar la superficie del mundo con la nueva *mercancía estetizada* y su consumo en tanto que efecto *suntuario.*

COALICIÓN 2.0:
(PEQUEÑA) TEORÍA DE LAS MULTITUDES INTERCONECTADAS

Telepatía afectiva, microfísica de las multitudes. Nada de intelección_general –qué craso error haber pensado que era el intelecto el formador de las instancias de sujección colectivas–. No, no es un pensamiento lo que aquí circula, sino un puro flujo de micropercepciones espejeantes que hacen que cada cual acceda a ser el que es únicamente por la intuición ultrarrápida de la imagen que el otro tiene de uno mismo –y de la respuesta que cada uno mismo otorga a esa micropercepción en un micromovimiento que es por el otro percibido justamente como expresión y testimonio de la imagen que de él –otro– tenemos nosotros–. Así, una marea de *singularidades dividuas,* reflejadas como retroproyecciones del otro en cuanto diferencial de cada yo, hace germinar una tensión de constelación, traza la fuerza afectiva que condensa una tensión instantánea de colectividad y viaje, el momento nómada de una agregación de singularidades multitudinarias que, como una bandada de pájaros sin norte preciso, concilia fulmínea las inercias vectoriales de sus movimientos.

Lo que allí se origina es poco más que la polarización de un juego de magnetismos que, de pronto, atravesara el campo abstracto de una nube de limaduras metálicas. Todas se miran, se concentran entre sí, siguen el vuelo invisible y polar de algo en lo que ellas son un todo de partes que se agregan y disuelven, de nuevo, a la velocidad de un latido, de una sucesión cantable e inerte de ellos. Punto de cadencia, punto de previsión, punto de orientación, punto de caída.

Nada de lo que se produce en esa nube de mismos, en esa agregación *direccionada* de diferentes, estaba ya, sino que *adviene, se pone* allí. Y se pone como algo que proviene del propio futuro posible (entrópico) del *sistema-rizoma,* de un *topos* que seguramente no es más que su espontánea dirección de distensión. De modo que un doble movimiento de compresión –esa ecuación de carga por la que el juego de los muchos se atrae como un sofisma abstracto– y distensión inmediata como forma de (no)respuesta cumplida decide la lógica funcional de este operar. Sístole y diástole, compresión y distensión, inspiración y espiración, eros y tánatos, algo captura la constelación del juego diferencial de las partes como el magnetismo centrípeto de su nube molar,

para de nuevo, e instantáneamente, dejarlo distenderse, propagarse en una dispersión en deriva hacia sus infinitas líneas de fuga.

Coalición se llama el resultado momentáneo de la ecuación centrípeta, el momento vectorial de una fuerza de mutualidad que depende del ponerse en *el mismo lugar* –el mismo plano de consistencia– una multiplicidad itinerante de diferencias, de altos y bajos de intensidad, el momento electrificado de una tensión de potenciales entrelazados. Coalición, o podríamos decir *momento multitudinario,* tensión de una gregariedad anumérica que cobra cuerpo instantáneo en la forma de un movimiento constelado, compuesto, como dirigido por una voluntad unánime. Pero sería un grave error tomar esta colectividad emergida y autoinstituyente como otra cosa que ese mero *momento de fuerza,* el provisorio cuerpo virtual –cuerpo sin órganos, máquina abstracta– de una unidad funcional (y estremecida) de acción y (no)conciencia, máquina de movimiento fulgurante que se efectúa, apenas instantáneamente, entre las líneas del tiempo.

Y sería un grave error porque nada en ello se estabiliza, nada cobra cuerpo simbólico, nada cristaliza en la forma de una identidad cumplida, cerrada, en la clausura de un nombre propio. No: esto no escenifica una u otra identidad colectiva fijable, no es el nombre de un Sujeto de la Historia trascendente y autónomo, recursivo, anclado a una u otra bioterritorialidad –aquí no hay nada de nación, de etnia, de clase, de unidad de destino en la historia, nada de todo eso–. No: aquí no hay más que un momento de giro, una economía de afectos censada por lo inaprensible de un tiempo-intensivo, el requiebro de un puro dibujo aéreo que reúne y dispersa en décimas de segundo una multiplicidad indeclinable de movimientos autónomos conjugados, de trayectorias convergentes en instante de negociación magnética, de líneas de vidas cruzadas que son, a cada momento y simultáneamente, líneas de encuentro y líneas de fuga.

Éste es el escenario de una figura en cambio biopolítica, efímera, negociada instante a instante en el curso de una acción posible –y a la que, simplemente, se *da lugar*–. En constante construcción, nada adquiere aquí carta de estabilidad, territorio, pasaporte o acta de diputación o parlamento. Sino, como mucho, carta de naturaleza sobrevenida, derecho consuetudinario, fuerza de colegiación y vida compartida. Estamos aquí en el escenario en que la ciudad es entendida como pura constelación fractal de los afectos, de las potencias de obrar. No importa que ésta no disponga de un cuerpo propio, de una materialidad –o territorialidad– específica: no hay fronteras ni biología, sino la pura transitividad negociada de los movimientos respectivos, un espacio relacional y en curso, una mera esfera-pública, un lugar de dialogación muda desplegado por propagación, por puro contagio de los afectos, en esa economía de anticipación al reconocimiento del otro que fluye constante e infijable como un pulso instantáneo y siempre en caída, siempre en tránsito entre sus momentos de compresión y distensión, de eros y muerte.

La ciudadanía que aquí se efectúa no pide ni otorga nombres: fluye líquida en la tensión de contagio de una dinámica de los afectos propagados (allí donde ellos se procuran crecimiento, fuerza mutua). Todo aquello que recorre los cuerpos y los precipita más allá de sí para volcarlos a la potencia de uno sin órganos, tensional, aquel no-cuerpo (o cuerpo del *socius*) en el que las potencias de obrar de todos los que lo integran se multiplican exponencialmente, con la fuerza de cada nodo en su cruce con

todos los otros. No: esto no es la fría estadística de esa grosería que llaman un *estado de opinión*. Acaso, y como poco, es una efervescencia histórica, un incendio eleusino de pasiones de vida, de mejor vida, de vida más noble, más alta. Acaso, podríamos decir, un *estado de pasión,* una fluídica de los afectos que se mueve a la velocidad de una sola ecuación implacable: la del deseo en sus composiciones recíprocas, en sus innumerables travesías de lo ciudadano, a cada instante negociadas. No, aquí no hay *intelección colectiva,* sino pura afección compartida, *tele-pathía* colectiva.

e-Utopías

Topología optimizada aquí: una que en realidad no lo es, que no es como tal un «diseño de *espacialidades*», una distribución de ellas. Sino, más bien, la arquitectura de su contrario: un *antiespacio,* «el lugar de los puntos que no son un lugar» o, acaso mejor, «el de los que son un *no-lugar*» –podríamos decir–. Una *atopía* que, como tal, sólo se (de)construye por agregación (in)orgánica de distopías, de *heterotopías* abstractas.

De tal forma que si esto fuera una ciudad, lo sería como una mera arquitectura del *diálogo público,* de la intercambiabilidad de narrativas e imaginarios – un ágora de nudos aéreos o, mejor, la *esfera* de sus arracimamientos *públicos,* de la forma en que ellos se amontonan y engranan, se organizan en sistema y luego desagregan, en un espacio compartido de intercambios. Siempre, aquí, sin que nada ancle esas circulaciones –las de esos relatos simbólicos, narraciones o imágenes– a la tierra o su posesión, a los espacios o sus usos privilegiados. Aquí todos los lugares tienen similar carga, rol y valencia, son todos igualmente *indefinidos* y a-característicos –todo el espacio es, para lo que concierne a esta tarea, indistinto, homólogo, un *all over* homótropo–. Cualesquiera posiciones ocupadas en él tienen densidad equivalente y el mismo rango, todas se instituyen, livianas y fluyentes, en un sobrevuelo de *lugares otros* y a la velocidad *mundializada* de un viento atómico, como corren los electrones soplados por encima –en un halo flotacional– de los metales que los transportan.

Y claro está que esto en sí mismo –este modelo topológico, esta estructura funcional tipificada en la de la *web*– no diseña todavía una *utopía* realizada: sino únicamente un *trabajo por hacer,* algo que sobre todo es *tarea.* Como está claro también que si todo ello llega a prefigurar en cierta forma un modo de organización *eu-tópica* del ser-ahora para una nueva ciudadanía, no lo hace como realización ya dada y cumplida –en la mera articulación de un modo técnico–, sino como puro horizonte de programa con capacidad de orientar nuestras prácticas.

¿Hacia dónde? Acaso hacia un escenario que podría tener en la figura revisada de una cierta «comunidad ideal de comunicación» (CIC) su punto focal proyectivo. En todo caso, hablaríamos de una CIC que, a diferencia de la ilustrada habermasiana, no

presupondría, en ningún caso, un perfil de *conciliabilidad* de las hablas y los intereses particulares en torno a la consecución hipotética de un *consenso* logrado; al contrario, la CIC que aquí se representa parece más bien una que apuesta –siguiendo el tono de la defensa de la democracia radical de alguien como Chantal Mouffe (1999)– por el mantenimiento en la máxima tolerancia del disentimiento, de la expresión diferencial. Más entonces, y si acaso, a la manera de una noción de *razón pública* como la de John Rawls (1979), lo que aquí se invoca es la igualdad únicamente en cuanto al establecimiento de una cierta «posición de origen», por la que se logre que de una u otra forma la totalidad de los participantes en los juegos de habla lo haga al mismo título, con el mismo rango, sin ventajas o posiciones de privilegio avanzadas.

Fuera del puro perfil heurístico de esa figura abstracta, el mejor modo en que todo ello es efectivamente pensable –como un diseño político implementable, en lo real– sería el de una *comunidad de comunicación* que pudiera efectivamente estructurarse como genuina de «productores de medios» –la expresión, bien conocida, es de Brecht– y en la que, como tal, la totalidad de los *receptores* pudiera efectivamente a la vez, y en las mismas condiciones que el resto, constituirse en *emisor* – una comunidad, por tanto, de *participadores* en la que la comunicación y las transferencias de imaginario no fluyera más nunca de uno –o pocos– a muchos, sino de todos a todos, según el programa de la referida *democracia extendida,* acaso directa.

¿Está su consecución asegurada por la mera articulación de *lo neomedial* gerenciada por el modelo de las redes sociales y la web 2.0? Desde luego que no: la *utopía* que todo ello prefigura sólo podría realizarse partiendo de un efectivo trabajo de transformación de las *condiciones de producción,* trabajo que, en efecto, asegurara una efectiva «posición de origen» capaz de predicarse de la misma «propiedad de los medios» –un horizonte que, por ahora, ciertamente, está muy lejos de poder alcanzarse–. Invocar ese trabajo implica, entonces, y de facto, tomar partido por una repolitización activa de la *esfera pública* –depotenciada en su condición actual, en ello sí que Habermas tenía razón– de tal modo que en su nueva institución y a través de ella pudiera efectivamente conducirse la *gobernanza* de los asuntos de interés común de la ciudadanía. Sólo entonces, y ahí, podríamos hablar de la constitución de una cierta *e-utopía* –cuya contribución pudiera apelar al establecimiento de una cierta *democracia directa electrónica.*

¿La más fuerte objeción contra ella? La que le plantean quienes ven en estos desarrollos de los modelos de *dialogación reticulares* el ascenso de formas de una *nueva oclocracia,* de un «gobierno de las muchedumbres», regulado ya no más por alguna heredada ética racional de la comunicación, bien parapetada en el orden del diálogo ilustrado y, a su amparo, en el libre juego de las argumentaciones, sino acaso por el concurso vacío de las estadísticas y el creciente poder adquirido por los nuevos instrumentos de *ingeniería de la opinión.*

Pero en esta recusación de la potencia crítica de las nuevas formas de la construcción del diálogo –y del *saber* a su través– pesa demasiado un indisimulable impulso elitista, junto con la remolona resistencia a asumir que, dadas las nuevas condiciones de la *producción discursiva,* lo que corresponde es desarrollar también nuevos modelos de legitimación, nuevas disposiciones del análisis crítico y epistemológico que, frente a las nuevas pragmáticas sociales de producción del saber (pensemos por ejemplo en Wikipedia, entre tantas otras), acierten a proyectar la exigencia rigurosa de los valores de cientificidad y veridicción en el uso de las formaciones discursivas, junto al irrenunciable requerimiento de puesta de su mero valor instrumental-cognitivo al servicio de los ideales de justicia y emancipación que alimentan y orientan legítimamente el empleo de sus usos prácticos.

Pongamos que el desarrollo de esas nuevas disposiciones críticas desarrolladas frente a las *nuevas pragmáticas* de producción de los saberes es la tarea que hace suya la constelación de vocaciones y programas críticos que reconoceríamos bajo la enseña difusa de unas *nuevas humanidades*[12].

[12] A diferencia, por cierto, de la actitud adoptada por *las viejas humanidades,* fundamentalmente consistente en negar la mayor: a saber, la efectiva existencia de esas nuevas pragmáticas de producción del saber, que tales anquilosadas humanidades simplemente se resisten a tomar por tal.

Imágenes, máquinas de la visión: la *emergencia* de la *cultura visual*

No se trata de negar la existencia del arte –lo que evidentemente sería absurdo–, sino de asumir que, en las actuales condiciones de producción de imaginario, esa constelación de prácticas, ritualidades y creencias –que llamamos arte– asociada a un cierto y específico régimen de producción, distribución y (regulación de la) recepción de las imágenes –y, por supuesto, a un conjunto estabilizado de instituciones sociales, entre otras un importante sector contemporáneo de mercado–, esa constelación es nada más que una parte del más amplio conjunto que define y al que se extiende la contemporánea *cultura visual* –digamos, el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública.

Acaso habría que comenzar por recordar lo más evidente: que, con la aparición de la imagen electrónica, los mundos de vida reales –nuestro paisaje inmediato– se han poblado de ellas de una manera cuando menos cuantitativamente incomparable con todo lo que ocurría hasta ahora. Presencias escasas –cuando artesanalmente producidas, una a una, incrustadas en su soporte-materia– o forzadas a acontecer en ubicaciones específicas –cuando reproducibles mecánicamente–, difícilmente las imágenes podían llegar a constituir elementos normalizados en la conformación de los paradigmas cognitivos o los ordenamientos simbólicos de las formaciones culturales, hasta ahora. Inevitablemente, ellas se constituían en el orden de lo excepcional, de lo infrecuente, y tanto en cuanto a la formación del conocimiento relevante –organizado fundamentalmente alrededor de la circulación de lo verbal, del texto– como en cuanto a la propia producción de la riqueza, las imágenes estaban destinadas a moverse únicamente desde el registro de lo escaso, nutriendo ese singular dominio –de ciertamente alto rendimiento simbólico– reservado al «lujo espiritual» de lo que está *en exceso*[13].

Con la aparición de la electrónica, en cambio, la imagen –lo visual mismo en su conjunto– se convierte en habitante *naturalizado* de nuestro mundo, en elemento habitual del paisaje cotidiano de los mundos que vivimos. La potencia del sistema extendido de la imagen técnica para invadir en su totalidad los espacios de nuestro día a día –gracias tanto a su desbordante caudal como a la ubicuidad multiplicada de los innumerables dispositivos de salida, pantallas y proyecciones, que incesantemente inundan de ellas nuestros mundos de vida– convierte su presencia en una constante antropológica normalizada en nuestras sociedades actuales. Si añadimos la determinante importancia política que conlleva la propia presencia de esos nuevos dispositivos y «máquinas de la visión» en la redefinición del tejido social de la convivencia ciudadana, favoreciendo el establecimiento de nuevas dinámicas de enorme alcance político en cuanto a las relaciones de poder, control, ordenación y gobernanza de lo social, resultaría poco menos que imposible incurrir en sobrevaloración del impacto y la importancia que todo ello posee.

Para algunos autores[14] no se trata simplemente de defender que en la nuestra –en nuestra cultura– lo *visual* y el universo de las imágenes han adquirido una importancia creciente, sino incluso de, más allá, poder caracterizar la nuestra –en contraposición al carácter lingüístico, verbal, de formaciones de la cultura anterior: incluso la dicotomía moderno/posmoderno podría recodificarse en estos términos– como una auténtica *cultura visual,* en la que habría tenido lugar lo que se ha llamado el *giro icónico*[15].

Sea que asumimos ese sentido fuerte de la noción de *cultura visual,* sea que nos quedamos con uno más laxo –para el que lo fundamental es reconocer la importancia creciente que los elementos de orden visual poseen en los procesos contemporáneos de socialización y subjetivación y, por ende, de cara a la institución de las formaciones simbólicas y culturales–, lo que parece claro es que, a esa luz, resultaría una enorme irresponsabilidad infravalorar la importancia de la contemporánea *cultura visual,* o pretender limitar su relevancia a la de las practicas artísticas y, consecuentemente, su estudio al de aquellas disciplinas nacidas para tratar de éstas…

[13] Lo sobrante, lo excesivo, el resto, el derroche, la sobreabundancia… todo eso que una bien arraigada tradición francesa –de Bataille a Blanchot o Levinas– ha relacionado con el concepto de *dèpense*.

[14] Nicholas Mirzoeff, por ejemplo: véase su *Introducción a la cultura visual* (2003).

[15] Véase, por ejemplo, W. J. T. Mitchell (1994).

Arte *vs. cultura visual.* La urgencia de unos *estudios críticos sobre cultura visual* (algunos pensamientos sueltos)

1. Universo lógico de la *cultura visual:* las *imágenes producidas* en tanto que resultado de una actividad no restringida ya en exclusiva al trabajo de expertos, de «obreros especializados», de una casta separada de ciudadanos. Como en cuanto al *habla,* la producción de las imágenes puesta ahora –merced a la expansión de las herramientas de su ingeniería técnica– al alcance del *usuario cualsea*. Como se emplea el lenguaje en el uso ordinario del habla, así también –por cualquiera– se producen y utilizan ahora, hoy, las imágenes…

Necesitaríamos entonces –cuanto antes y también aquí– una «filosofía del lenguaje ordinario»… de las *imágenes.*

2. Como se dijo «actos de habla» –y se implementaron las necesarias herramientas analíticas para su estudio– decir ahora *«actos de ver»* –e instituir efectivamente similares y no menos eficientes herramientas analíticas–. Dejar de hacerlo a estas alturas –o pensar que las disponibles para analizar las prácticas artísticas o culturales preexistentes son suficientes– constituiría pecado de lesa responsabilidad epistémico-crítica. Y política, si tenemos en cuenta la decisiva importancia que de cara a la conformación del espacio social contemporáneo tienen ellas –las imágenes– y ellos –los «actos de ver».

3. No negar la existencia del arte. Al contrario, reconocerlo como parte de la *cultura visual* contemporánea. Pero una pequeña parte, en definitiva. Consecuentemente, negarse a la pretensión de los estudios de arte –los de su historia y la estética– de arrogarse para sí el estudio de la *cultura visual* –apropiación de tapadillo, por *sinécdoque*–. Más bien al contrario, lo urgente es que empiece a analizarse críticamente el arte como lo que realmente es: una *parte más de la cultura visual* contemporánea, y –por tanto– poner cuanto antes su análisis riguroso en manos de los propios *estudios críticos* de la cultura visual contemporánea (que es el único ámbito en el que realmente adquiere sentido y pertinencia su darse contemporáneo)…

La resistencia que la *institución-arte* opone a que todo ello comience a hacerse ya –parapetándose en la argumentación de que sobre el arte ya se realiza una crítica «desde dentro», la *institucional*– evidencia que a su juego, a la defensiva en estos momentos,

le importa más mantener la propia hegemonía en el sector –el de las industrias del imaginario, pongamos– y sus instituciones, y sus mercados, que la impulsión de un auténtico espíritu crítico. Lo cual, dicho sea de paso, incumple la propia exigencia de criticidad que es constitutiva de todas las aventuras *serias* del arte –cuando menos en los tiempos recientes, todo a lo largo de su *siglo noble,* el XX.

4. Todo lo relevante que hoy puede decirse del arte aparece cuando tratado como esa *parte inmersa* –ya no cabe vender más lo de la «parte maldita»– en el conjunto globalizado de la *cultura visual* contemporánea – y en cuanto implicado, por tanto, en el total de las relaciones que ella mantiene con la construcción de lo social, la producción de formaciones de subjetividad, las relaciones políticas, las transformaciones de la economía, etcétera.

Tratar aisladamente el arte, fuera de su inmersión en todo ello y como si fuera un objeto autónomo, llevaría inevitablemente –está de hecho llevando– a incurrir de nuevo en las temerarias aventuras reaccionarias del *arte por el arte.*

Se mire como se mire –y la defienda quien la defienda, y la *apellide* como la apellide– *autonomía* no es aquí, ni lo será nunca, una buena palabra.

5. En la *era de la imagen-materia,* no sólo el valor económico, también el simbólico, dependían en su gestión del *carácter escaso* del bien –la imagen, en este caso–. Que los estudios dedicados a ello privilegiaran este carácter *escaseado* –e indagaran, por tanto, sus realizaciones más singulares– no es, pues, de extrañar, ya que, en efecto, eran ellas –las imágenes singularísimas– los concentradores de todo el potencial de simbolicidad.

Hoy, sin embargo, y de nuevo al igual que el económico, el potencial simbólico de las imágenes está vinculado a su condición *abundante:* tanto mayor es el que adquieren las imágenes electrónicas cuanta mayor es su presencia –su número– en la esfera pública.

5.1. (COROLARIO 1). No hace al caso, por lo tanto, argumentar el poder simbólico que las imágenes del arte –como escasas– poseen –ya no lo ostentan– frente a las del sistema extendido de la imagen técnica: ese potencial simbólico se ha retirado ya de su lugar, trasladándose al de las más abundantes.

5.2. (COROLARIO 2). Por lo mismo, tampoco hace al caso reivindicar el «poder político» del arte frente al sistema expandido de la imagen electrónica. También la potencia política se desplaza hacia aquellas imágenes que son capaces de desarrollar sus disposiciones críticas y/o sus tácticas antagonistas en el mismo tablero en el que las hegemónicas juegan su dominancia: el darse bajo dinámicas de abundancia –pero, y por cierto (añadiré aquí recordando argumentaciones ya desarrolladas), *no propietarias.*

6. Toda la fuerza política vinculada al desarrollo de unos *estudios críticos* en el ámbito de la visualidad contemporánea atraviesa esta exigencia de desarrollarlos para el *objeto* que efectivamente hoy ostenta la capacidad de producir simbolicidad. No la obra de arte –como tal– sino la *cultura visual* –en toda su extensión y complejidad.

7. En su desarrollo, estos *estudios críticos de la cultura visual* no toman como decisivas –ni aun pertinentes– las reglamentaciones «internas» de cada práctica o el código para iniciados que regula la forma de su consumo cómplice. Sino que adoptan, más bien, el punto de vista de su circulación libre, trans-disciplinar, y de la recepción no instruida, del usuario y receptor más amplio, al que la imagen alcanza cuando ya ha abandonado el cir-

cuito de su consumo especializado, de elite. Sería tarea de estos *estudios críticos* seguir entonces los *viajes* de la imagen –especialmente en lo que ellos tienen de afortunadamente transfronterizos, incluso *alegales*... (desde el punto de vista del imperio de ley que cada disciplina impone sobre aquel territorio o sector al que hace alcanzar su jurisdicción).

7. 1. (COROLARIO). Unos estudios críticos rigurosos sólo pueden constituirse allí donde se abandona el *impulso proselitista* –que tradicionalmente pone a las disciplinas académicas del lado de la codificación regulada de las prácticas, al servicio de su propagación ecuménica–. No hay estudios críticos, dicho de otro modo, sin *apostasía* de la fe en la clausura disciplinar de las prácticas, no sin una vehemente *puesta en suspensión* de la ~~*(in)*~~*creencia* en los dogmas que instituyen el dominio de las prácticas instituidas. En este caso, no sin puesta en suspenso de la *fe en el arte* –la única «verdadera» *religión de nuestro tiempo*.

8. Desde la torre de marfil de su existir separado, el imperio de las imágenes se cargaba de potencial simbólico, pero a costa de perder todo valor cognitivo, la capacidad de darse como una actividad legítimamente *productora de conocimiento*, de un conocimiento bien constituido. Su incrustación, en cambio, en el seno de las actuales dinámicas relacionales –*conversacionales* incluso diría– tenderá cada vez más a hacer del intercambio de imágenes un instrumento más de las formas de la comunicación interactiva –y ello en paralelo a su normalización secularizada, cuanto más vaya dejando de lado sus pretensiones metafísico-auráticas de servir a la *desocultación* de alguna supuesta *verdad del ser*.

El hecho de que cada vez más esos intercambios puedan realizarse en *tiempo real,* como el mismo habla, tenderá a aumentar cada vez más la fuerza de sus efectos *perlocucionarios* –y performativos: su potencia de *producción de realidad*– y, con ello, el aumento de la experiencia en ellos de una «presencia del sentido» –al igual que en el habla, como mostrara Derrida, la percepción de esa presencia del sentido se debía fundamentalmente a la simultaneidad sincronizada –y bidireccionalidad, añadiría– de los actos de emisión y recepción, sin los cuales la impresión de estar *entendiéndose* a la vez que *escuchándose*[16] sería siempre, e inevitablemente, menor.

9. Cargadas de potencial simbólico por su misma condición de *formas-memoria* –basada en su constitución técnica como *imágenes-materia,* incrustadas en soportes que aseguraban su permanencia contra el pasaje del tiempo–, siempre las imágenes nos llegaban *desde el pasado,* como inevitablemente provenientes del *envío* de nuestros antecesores. Toda la fuerza de su sentido la atraían así las imágenes como *implosión* en ellas de una cierta *carga de pasado* –es lo que se ha llamado su *impulso mnemónico*–, y la naturaleza del acto hermenéutico al que correspondía su inteligencia adecuada se concebía entonces como, justamente, desentrañamiento de *origen,* como desvelamiento de la densificación que en la imagen (en la *imagen-arte,* claro está) introducía la carga de intencionalidad que traía de su vida anterior, siempre testimonio de *un* pasado. Con la imagen electrónica, ese provenir del pasado se desvirtúa –el pasado es ya un presente inmediato, la totalidad del pasado se actualiza en un ahora extendido–. Para ellas, su horizonte de acontecimiento y significación es no otro que el tiempo real.

[16] Lo que Derrida formula como el *«s'entendre parler»: escucharse hablar,* pero también *entenderse* al hacerlo.

Si, constituidas como portadoras de *impulso mnemónico,* pedían y hacían naturales, necesarios, unos estudios (los de Historia, claro) cuyo eje natural de desarrollo y organización epistémica buscaba poner en evidencia su relación con el pasado –su paralaje, diría Hal Foster (2004), su *diacronía*–, el desafío para unos estudios críticos de la cultura visual contemporánea es, en cambio, ponerlas en su relación con la *actualidad* candente y problemática del mundo al que pertenecen, desvelarlas como incrustadas en la complejidad de cada *tiempo-ahora*.

9.1. (ESCOLIO). Pero carenciada –ahora, la imagen– de todo *impulso mnemónico,* de su potencia de invocación de pasado, de la densificación incrustadora de un tiempo-antes en el tiempo de su presencia ahora, del ser testimonio y respuesta a/de la lacrimosa *pasión de durar,* de la cada día más indigesta *promesa de eternidad*... ¿podría aún ser *arte*? Acaso únicamente bajo la forma de la *antitética* – de la autonegación inmanente.

10. No sólo la baja cultura –y todas las de masas, y las «subculturas», y las culturas de lo cotidiano, y la juvenil y, en fin, toda la no «alta»– sino también incluso las culturas «otras», las no occidentales –para entendernos– sufren el menosprecio que conlleva fijar como únicas valiosas –productoras de simbolicidad y carga de valor, incluso económico– las que se producen bajo el imperativo y el régimen escópico (y veritativo) particular que instituye el dominio de lo artístico. Tan pronto como, en cambio, reconocemos que ese estatuto simbólico y el régimen que se le asocia es el resultado del asentamiento de una formación discursiva concreta relacionada tanto con la especificidad de un determinado modo técnico como con el alcance de un programa civilizatorio dado (para el arte, el aflorado con el *teológico-dogmático* impulsado por el cristianismo y su posterior deriva en la Ilustración), esas pretensiones de privilegio decaen, para ponerse en pie de igualdad con cualesquiera otras manifestaciones y formas de producción de imaginario.

10.1. (COROLARIO 1). El respeto a esa genuina *diversidad* de las formas culturales y de imaginario requiere, así, de un distanciamiento epistemológico-crítico con respecto a las tradiciones disciplinares cómplices del privilegio otorgado en la tradición occidental a las prácticas artísticas. Dicho distanciamiento sólo es posible en la aplicación de la referida *puesta en suspensión* de la ~~*(in)*~~*creencia* en el arte. O lo que es lo mismo, en la revocación del impulso proselitista que animaba a las disciplinas académicas a hacer suya la causa de la propagación de esa práctica específica de representación –a la que, obviamente, se ligaban los intereses de colonización del proyecto civilizatorio –cristiano, ilustrado– al que nacieron vinculadas.

10.2. (ESCOLIO). Desde este punto de vista, resulta paradójico –si es que no un escarnio– hablar de *arte poscolonial*, o incluso de un desarrollo poscolonial del arte. Si es arte, se mueve en el espacio de un escenario colonizado, y en la lógica de su servidumbre práctica a un proyecto *colonizador* (que aún, como poco, *colea*).

10.3. (COROLARIO 2). Estudios *poscoloniales* referidos a la imagen y la visualidad sólo puede haberlos, entonces, si tratan, como tal, de la *cultura visual* (de sus formas diversas y diversificadas). Todas las tradiciones culturales tienen sus propias –y diferenciales– lógicas de organización de las formaciones de imaginario, en efecto. Sólo en tanto sea ello lo que se reconozca como el objeto de estudio crítico –las

formaciones de imaginario, la *cultura visual* de cada comunidad en su especificidad diferencial– cabe invocar una implicación rigurosa de las disciplinas teóricas[17] en el compromiso –epistemológico-crítico, pero ello es *también* político– con la *diversidad cultural.*

[17] «El compromiso de la teoría», de Homi Bhabha (1994), es, en ese sentido, precursor y ejemplar.

Hipervisión administrada (regímenes escópicos de nuestro tiempo)

Éste podría ser un escenario de transparencia absoluta: un panóptico total, un lugar de hipervisión perfecta, en el que todo lugar pudiera ser visto por todo lugar, ecos infinitos de todas las imágenes, de toda la visión, en cada posible punto focal. En él no quedarían ya espacios de privilegio, lugares desde los que, por ejemplo, ver sin ser visto, lugares desde los que ejercer vigilancia, control. Pero ése no es el lugar que habitamos, en que nos movemos.

No, lo que la tecnología podría posibilitar –ese espacio de una comunicación infinita, ese *aleph* absoluto de la transparencia perfecta– es rebajado por endémicas dinámicas de flujo y corte, de apertura y cierre, que administran las circulaciones conforme a intereses de dominación creados, estabilizados. Ya hemos visto cómo ello sucede en cuanto a la propia economía de las imágenes: al respecto, la tarea del capitalismo se aplica a escasearlas, sometiéndolas a un régimen de ansiedad e induciendo la sensación de que, incluso de ellas, nunca hay bastantes. Esta *desproducción* –gracias a la cual se rebaja imponderablemente el número de existencias de un bien, que por su naturaleza pediría, en cambio, reconocerse como inagotable y a disposición de todos– se ejerce mediante efectivos mecanismos de invisibilización, de semipresencia. Sean éstos de orden jurídico –el derecho de autor o el control de la tirada serían ejemplos de cómo se semiocultan las imágenes sobre las que se desea mantener un régimen propietario–, técnico –la encriptación o la distribución bajo acceso controlado– o espacial –por ejemplo, la limitación del visionado a lugares específicos, tales cines o museos–, la presión ejercida por el *capitalismo propietario* residual mantiene el régimen técnico en una dinámica de invisibilización parcial, siendo su tarea crear puntos ciegos allí donde la propia lógica autónoma de lo técnico permitiría acaso atisbar –y programar, tal vez– el horizonte de una transparencia absoluta.

Innecesario añadir que esa dinámica reviste un marcado carácter político –las *políticas del ver* son aquí, y por tanto, cruciales– y que la distribución de zonas de visibilidad y opacidad responde siempre a intereses específicos de dominación, hegemonía y relaciones de poder. Mediada su organización técnica por ellos, esto no es un panóp-

tico neutro, definido como un espacio liso y homótropo, sino uno –como el de Bentham todavía– consagrado a organizar una estructura de control y privilegios que reproduce el propio orden social. Disponer algo o a alguien en el lugar del *objeto* visto, o reservarse para sí la condición exclusiva de *sujeto* de la mirada –como los estudios de género mostraron en avanzadilla–; regular lo que accede a ser visible o quién accede a poder verlo; determinar dónde se cortan o abren los flujos y las transferencias de imaginario en el espacio público, quién vigila o es vigilado, todo ello prefigura ciertamente movimientos, actividades y estructuras políticamente decisivos en su regulación de los actos del ver y de las arquitecturas –tanto técnicas como sociales– de la visualidad, y de ellos se siguen consecuencias directas para la propia cartografía política de nuestras *sociedades de control* –en las que la relación entre visualidad y poder reviste entonces la más alta importancia.

Nos movemos, pues, diríamos, en un régimen escópico de *hipervisión administrada,* en el que es precisamente esta *administración* –y el control de sus dispositivos– lo que está en juego, lo que ha de ser convertido en *objeto de lucha,* para intervenir activamente en la propia «división de lo sensible» –en palabras de Rancière (2002)– forzando su *redistribución*. No se trata, por tanto, de oponer una resistencia frontal a las potencialidades de transparencia de la tecnología –como si la dinámica tipificada en la imagen del *Big Brother* fuera puesta por ella–, buscando linealmente desarrollar de un modo mecánico estrategias de ocultación, o creando zonas de ceguera escópica. Muchas veces, al contrario, las estrategias de lucha contra esas vehementes y efectivas asociaciones del poder con las tecnologías del ver atraviesan su empleo táctico, justamente para conseguir visibilizar aquello que se quiere mantener oculto, sirviendo ello a la propia *redistribución de lo visible,* que es la que está en juego. Digamos, pues, que es ese «estar en juego» el orden mismo de lo visible el que acaso mejor prefigura y caracteriza el régimen escópico propio de nuestro tiempo, como tal vez uno *transicional* –entre aquél del *inconsciente óptico* ilustrado, que reconocimos asociado a los desarrollos de la imagen fílmica, y uno de la transparencia total, quizá todavía por llegar– que encuentra seguramente su mejor definición en el reconocimiento y la exploración de su decisivo alcance *biopolítico*.

Potencias simbólicas, narrativas civilizatorias

Recapitulemos, ahora, para –ya casi– terminar.

Toda la fuerza simbólica que concentra la imagen en su primera era, como *imagen-materia,* es de naturaleza *mnemónica*. Su poder, asentado en su misma condición técnica, es recuperativo, se funda en la capacidad de reposición que la imagen, operando como *memoria de archivo,* como memoria ROM, tiene de ejercer una resistencia al pasaje del tiempo. Inscrita indisolublemente en la materia misma –producida en ella, siendo inseparable de ella–, adquiere de esa propia inscripción *incrustada* sus caracteres de permanencia y fijación, de perdurabilidad. Y obtiene en ello la fuerza simbólica por la que su existir se carga de esa promesa de duración, de eternidad, que caracteriza su sentido antropológico –en el contexto histórico-epocal en que esa primera era se despliega–. Producida –en tanto que objeto, incrustación en materia– además manualmente, artesanalmente, como singularidad *uniquísima,* devengará de esa misma condición su segundo rasgo de potencial simbólico, el de la promesa de radical individuación. Predicándola más allá del propio objeto a su productor eficiente, la doble promesa de singularidad radical y de eternidad cristaliza con toda su fuerza en el contexto de un proyecto civilizatorio cuyas narrativas engranan, en efecto, con este orden de promesas simbólicas (individuación, eternidad... *alma*). Un orden *teológico* que se realiza históricamente en la potencia del proyecto *cristiano,* del que la historia misma de la imagen –en tanto que historia originada precisamente en los avatares de la *imagen-materia*– es inseparable. Toda su fuerza antropológica –la de las imágenes, en nuestra tradición occidental– se extrae entonces y justamente de ese origen *religioso,* la extraen ellas por su participación y encadenamiento al proyecto civilizatorio de orden *teológico-dogmático* al que sirven (y del que se sirven, por supuesto), el del cristianismo –y así, en efecto, se vinculan sus historias desde el comienzo: la de éste y la del arte, como epítome y forma realizada en el ámbito de la *imagen-materia*.

Segunda era, de la *imagen fílmica*. Aquí la imagen ya no se incrusta en materia, sino que flota sobre ella en capa interpuesta. La potencia simbólica deja entonces de ser la recuperativa, toda vez que, en efecto, el retorno que entrega la imagen no es la per-

manencia, sino al contrario, la percepción de la diferencia, del cambio –pero en un contexto de repetición–. La imagen se hace marca de *temporalidad* y testimonio, entonces, de impermanencia, de instantaneidad, del *pasar* de lo que es, en el curso de la duración. La *forma de la memoria* que esta imagen todavía *es* –la hemos descrito como una *memoria REM,* aquella que oscila ultrarrápida entre un fotograma y el subsiguiente– no es ya la recuperativa, la de lo mismo que vuelve, sino acaso la de lo mismo que *difiere* –que retorna *en diferido* y ya convertido en otro, recorriendo su propio pasaje por la diferencia–. La *imagen fílmica* inscribe, así, el existir de lo representado en el pasaje del tiempo al sujeto en su historicidad. Simultáneamente –y siguiendo la misma ontología del reconocimiento de la identidad en la diferencia– lo inscribe en una socialidad, en el colectivo del que se diferencia pero con el que forma identidad, comunidad, agrupación de destino. Empujada por la fuerza de su otro rasgo técnico –el de la reproductibilidad–, ella abre nuestra sensibilidad al reconocimiento de «lo igual en el mundo», desplazando su despliegue al horizonte de la cultura de masas, uno en el que tanto sus objetos propios se dan bajo la forma de la pluralidad, como objetos industrializados (y el nacimiento de las *industrias de la conciencia* tiene aquí su carta de naturaleza), como también los sujetos, cada vez más alejados de aquella singularidad absoluta de la individuación cristiana e invocando en cambio el reconocimiento de su proyección ecuménica, en el horizonte de la construcción de una identidad colectiva mediante el propio desarrollo de una esfera pública y, a través de ella, de un espíritu de comunidad, de ciudadanía. Eso prefigura los dos *momentos de promesa* sobre los que el potencial técnico de la imagen fílmica bascula: a saber, los de «hacer advenir al pueblo» (Deleuze, 2007) y el de permitir a éste la apropiación –o reapropiación– de su propia *historia.* Esto es: un proyectarse de *la identidad* –de la condición humana– en la construcción de una idea de ciudadanía –cosmopolita, pacificada– alcanzada como culminación de un proceso que define el sentido de su movimiento en la historia. Ni qué decir tiene que esta vez tales potenciales simbólicos se asocian al desarrollo de la narrativa propia de la Ilustración y que, en ella, la carga originaria de potenciales *teológico-dogmáticos* que alimentaba el sentido antropológico de las imágenes debe ser desplazada hacia uno nuevo, esta vez de carácter *histórico-social.*

Más que a un horizonte de *promesas simbólicas instituidas,* y soportadas en la fuerza de alguna narrativa fundante, la imagen electrónica –finalmente: tercera fase– nos enfrenta a la dificultad de habitar un escenario histórico y antropológico carente de ellas. Abandonando el paraíso de su existir separado, las imágenes caen ahora sobre nuestras vidas con la leve violencia de lo ordinario –nunca ajena a ese *siniestro* que es también su seña–, entrando a formar parte sin distancia del paisaje mismo de nuestro mundo cotidiano. Viniendo tan de cerca, ya no nos traen mensaje de revelación o misterio, ni *promesa* acerca de nuestra constitución identitaria –de nuestro ser un yo o un nosotros, y de lo que como tal o tales nos es dado esperar– otra que la de que ella es tarea y proceso, incurso de actividad. Integrada su producción –la de las imágenes– como modo más de un *trabajo inmaterial* que ahora nos concierne a todos, el flujo de sus formaciones espejea e interpela de continuo a nuestras propias prácticas de representación, cargando a ese trabajo toda responsabilidad en cuanto a la fábrica y producción de los mismos *modos de vida.* Si ello nos obliga a situar ese quehacer y su reto

efectivamente en el orden de la *biopolítica,* es fuerza reconocer la importancia que toda la gestión de los imaginarios tiene al respecto.

Obteniendo toda su fuerza de la pregnancia misma que el carácter fantasmizado le otorga –radicalmente inmaterial y separado de cualesquiera exigencias de ubicación o incrustación de objeto–, la imagen electrónica fulge con el brillo breve de la mercancía, en su captura fatal de los flujos del deseo. Si ello decide el horizonte de enajenamiento de lo propio de nuestro existir en la constelación de transformaciones que caracteriza al capitalismo contemporáneo, en sus pretensiones de adueñamiento y control de las ingenierías de la subjetividad, señala a la vez el espacio de un eventual trabajo alternativo, enfocado al encauzamiento crítico de esos mismos procesos de construcción identitaria –de institución de las formas de subjetividad, individuales y colectivas– en que se juega la producción contemporánea de los modos de vida: una tarea que, definiendo la propia de las imágenes y los flujos públicos de sus formaciones en el orden de un trabajo pendiente, invita seguramente a situar su narrativa más característica –su relato más propio– en la revocación activa del valor mismo de toda narrativa fundante.

Denegando, entonces, credibilidad a ninguna de las ideas-fuerza propias de los discursos esencialistas –biología, género, raza, territorio–, todo el poder instituyente de formas de sujección vendrá a ser situado en la órbita de las propias *prácticas* –las enunciativas y de representación en primer plano–. En tanto ese impulso crítico de revocación de las aspiraciones esencialistas de los relatos fundantes alcanza incluso a las propias modelizaciones trascendentales de las formaciones avaladas por el *proyecto ilustrado* –a un lado, el alma bella del individuo *cultivado;* al otro, el espejismo conciliado de la humanidad cosmopolita–, acaso lo más acertado sería caracterizar el emergente en este nuevo escenario tan sólo negativamente, por la seña de lo que abandona, de lo que críticamente deniega o pretende dejar atrás: como *postidentitario* entonces, acaso *poscolonial* o, ciertamente, *postilustrado.*

Pero puede que, más allá de conformarnos con esa descripción denegadora –incluso activamente desmanteladora–, debiéramos quizás intentar positivar ese escenario de demarcaciones, para lograr extraer de él la fuerza de una narrativa –¿narrativa dije?– capaz de orientar en su formulación abstracta el sentido y la eficacia *biopolítica* de las propias prácticas, allí donde ellas, en su dispersión, apenas prefiguran un racimo abierto de actuaciones sin foco, un haz entramado de líneas de *heterotopía.*

Puede que, de hecho, esa misión recaiga, de entrada, en las propias prácticas y en su capacidad de formular por tensión de abanico y arquitectura de sistema-rizoma la ecuación –muda o explicitada– que dé forma –o no– a esa síntesis abstracta, acaso sin figura, forma o relato enunciado propios. Pero, sobre todo, pienso, ella habría de ser el cometido propio de unas *nuevas humanidades,* entendidas justamente como estudios críticos orientados a elucidar analíticamente –desde dentro, en *complejidad,* asumiendo que ellas mismas se constituyen en el escenario que pretenden escrutar– el potencial de las formaciones discursivas y epistémicas que prefiguran la arquitectura interna, y formal, de todas nuestras posibilidades de producir sentido. En la medida en que lo consigan, no sólo constituirán las más rigurosas *aproximaciones intérpretes* al despliegue efectivo de las prácticas culturales de nuestro tiempo, sino que sentarían de una misma vez los fundamentos para el análisis crítico de la propia configuración –en

tanto decidida justamente por esas mismas arquitecturas epistémicas– del mundo que habitamos. Dicho de otra forma: se darían a la vez como programas (máximamente) potenciados para la *crítica cultural* y para el análisis de nuestro tiempo, del *mundo contemporáneo*.

No hay otra política que el *saber* – ni *saber* que, ciertamente, no esté connotado *políticamente* en toda su extensión, y alcance.

Saber (de) las imágenes

> Pero los conceptos sólo pueden realizar esta tarea, la tarea que antes realizaban las tradiciones disciplinares, con una condición: que se sometan a escrutinio no sólo en su aplicación a los objetos que examinan, sino también en la confrontación con ellos, ya que los objetos mismos son sensibles al cambio y revelan en ellos el despliegue de las diferencias, históricas y culturales.
>
> Mieke BAL[18]

Negatividad y *efecto de cognición:* el régimen estético

¿Qué *saben* las imágenes, qué *conocimiento* se aloja escondido en ellas? ¿Y qué podríamos saber de él –de ese contenido de conocimiento, si es que lo hay– o cuando menos de ellas, de las imágenes? ¿Y si admitiéramos que realmente allí no hay ninguno, que precisamente no hay *ninguno* –excepto el *efecto de cognición* que produce... reconocer el *efecto de cognición* que ellas producen en nosotros–? Éste sería un saber acerca de cómo los *efectos de saber* son puestos en lugares en que él –un saber– no está.

¿Y qué, si *todo saber* fuera de esa misma naturaleza, de ese mismo tipo? Digamos: que eso que llamamos *conceptos,* por ejemplo, no fuera otra cosa que el ponerse de *efectos de saber* en lugares, en *objetos* –las palabras, los signos, las imágenes también, pero sobre todo sus encadenamientos articulados– en los que no hay *saber* sustantivo alguno, sino el que nuestro movimiento –inducido por la expectativa de una cognición– sobre ellos pone, fruto del juego de conciliaciones –articulaciones de las creencias, gravitando sobre la conformidad global prestada a unas u otras narrativas– que ella alcanza al circular por el espacio público, como resultado justamente de ese uso y movimiento que con ellos realizamos.

---

[18] Bal (2006).

Si todo ello fuera así –y *es* así–, entonces incluso podría haber –*hay*– un *saber específico* y propio *de* las imágenes. Un saber que ellas *sabrían,* pero, sobre todo, que en ellas podríamos nosotros alcanzar. Precisamente el de cómo los contenidos de conocimiento, la totalidad de ellos, son puestos en sus *objetos* –en tanto que efectos de cognición– como resultado de los procesos de su utilización colectiva en un espacio de interacción pública. Así, se trata de un saber que opera negativamente: tanto más muestra que la puesta en obra de un *efecto de cognición* es resultado de un proceso de acrisolado público –de intenciones de decir, creencias, expectativas de sentido, fijaciones movedizas del valor de los conceptos, etcétera– cuanto más se revela a sí mismo *carente* de contenido alguno –lo que logra tanto más cuanto más eluda mostrar la falsificadora apariencia de tenerlo, cuanto menos *filibustero* sea al respecto, en definitiva.

Acaso eso sitúa la *potencia de cognición* de las imágenes –puesto que su conocimiento lo es en *negativo,* como potencia de desmantelamiento o denegación de nuestras expectativas de encontrar los *contenidos de conocimiento* como algo ya dado, como algo ahí– en el orden de lo que Rancière ha llamado un *régimen estético:* aquel que justamente viene a poner en evidencia que lo que no piensa –lo que no es en sí mismo pensamiento, ni «espíritu», ni forma alguna de «razón»– *piensa,* que lo que no habla *dice*, que aquello que no conoce *conoce,* que lo que no ve –en realidad sólo aquello que es ciego[19]– *ve.* Y lo hace, precisamente, por su capacidad de –al ponerse a sí mismo en suspenso como *objeto legible*– movilizar e invocar una red específica de conexiones, una constelación dinámica de los otros *objetos* –imágenes, palabras, escrituras: pero también asignaciones de intención, creencias, construcciones de simbolicidad que remiten a una u otra narrativa a la que se presta conformidad implícita– con los que su potencia de intercambio intersubjetivo se *conjuga,* decidiendo así sus *prestaciones,* su capacidad de iterar en los usos de uno u otro agente, de constituirse en operador eficiente de sentido o cognición una vez entrado en unos u otros encadenamientos de significantes.

Ello sitúa la *potencia de decir,* de cargarse de sentido, de cualquier efector material –de cualquier significante tomado en su radical mudez primigenia, casi diría *mineralógica*– en el dominio de su fuerza alegórica (que decide justamente su capacidad de *decir lo que no dice:* en efecto, su *potencia estética*) revelando ésta como fortaleza y pregnancia del *detalle* para encender y desvelar la *arquitectura del mundo* al que pertenece, como capacidad de lo fragmentario de contener –«expresar», «explicar»– la *totalidad borrosa* de la que es parte. Y ello justo porque es únicamente en tanto esa totalidad se haya «implicado» en la parte en que ésta a su vez se hace potencia de expresar, de «explicar». Sólo por su «implicación» en una episteme –por su estar engranado en una constelación– puede un *objeto* cualquiera ejercer como *significante.* Lo que en reciprocidad orienta su potencial de significancia abstracto hacia esa misma constelación, definiendo en ello su primera y última capacidad: la de evocar, traer y abrir en su aparecer –como la magdalena proustiana– «un mundo» (aquel al que pertenece).

[19] Así, por ejemplo, «las lágrimas ven» (Derrida, 1999).

Todo acto de representación –habla, escritura o imagen– es así, y al tiempo que una puesta en producción de sentido, la ocasión de su misma *arqueología:* de una genuina «arqueología del sentido» –incluso en el más riguroso sentido foucaultiano–. Para decirlo con más fuerza: cualquier aprehensión del sentido de cualquier *objeto* es necesariamente el resultado de una cierta inteligencia, mayor o menor, de la episteme a la que pertenece, de tal manera que siempre que hay comprensión de sentido, en realidad lo que hay es todo un acto complejo de interpretación, de elucidación, cuya clave es la puesta del signo –mudo si tomado en su aislamiento– en su relación con la constelación de la que adquiere toda potencia de significar. Esto es lo que las imágenes saben, y *muestran* –y tanto más cuanto más «mudas» e ilegibles se aparezcan, tanto más cuanto más alto sea en ellas el *impulso alegórico,* la fuerza gramatológica, que el referencial.

Cuando ello ocurre, lo que ellas muestran –su contenido de conocimiento propio– es justamente que el sentido –el efecto de cognición– sólo está en ellas por «implicación» en episteme, y que es ella –esa constelación por cuyo estar conjugado cualquier operador insertado en cadenas articuladas se carga de la potencia de decir, de producir efectos de sentido– la que en última instancia, y siempre como por sinécdoque (que es, entonces y en última instancia, el modo profundo de toda alegoría), es dicha siempre, en todo signo, en toda imagen. ¿Qué es lo que, resumiendo, una imagen *sabe*? Que ella no habla –ni en ella *se dice*– sino el «mundo» al que pertenece. O, para ser más preciso: la episteme en la que se inscribe, con la que se conjuga. Conocerla –como interpretarla o analizarla con todo el rigor– no significa otra cosa que elucidarla en su relación con ella.

El *régimen estético* realizado: las imágenes como formas de la *memoria_RAM*

Cada epocalidad –cada régimen técnico, cada programa civilizatorio, cada escenario del deseo– realizaría en diferido lo más propio del que la precede –según una conocida tesis defendida por autores tan diversos como Freud, McLuhan, Benjamin o Hal Foster–. El *régimen estético* que efectúa nuestro tiempo realiza en diferido el proyecto más crucial de la Ilustración: el alumbramiento de una forma del espíritu –la producción de una formación de subjetividad– autónoma y radicalmente secularizada, pensable desde la óptica del materialismo absoluto.

Esa lógica de la *diferición* provocaría que, pese a ser capaz de pensarla –todo el esfuerzo del criticismo se dirige a lograr ese diseño de un modelo secularizado y público de razón–, la fuerza de inercia de las instituciones que regulan las formas efectuadas –las «formaciones del espíritu objetivo» podríamos decir– (re)produce un modelo de subjetividad que no se despega del pensado por el cristianismo –al contrario, probablemente *lo realiza* con todas sus consecuencias, desde las morales hasta las económico-jurídicas, incluso en su relación, como ya mostrara Weber–. En cambio, la posibilidad de verificar su proyecto de conceptualización materialista de las formas del espíritu no alcanza a ser «realizable», salvo en el ámbito periférico de lo estético, al que es desplazado para tranquilidad de una burguesía cuyo proyecto se acomoda a

convivir, desde lejos, con esa extraña mezcla de promesa y amenaza que, allí, en ese ámbito separado de lo simbólico, cobra forma.

En su certero análisis de las formas del archivo, Derrida viene a mostrar que, sin la existencia de un modelo técnico que la formalice, no es posible llegar a *realizar* una específica modalidad de la conciencia –o de la «inconsciencia», no olvidemos que el ensayo se refiere al hallazgo freudiano–. Revisando a esa luz el pensamiento de la «acción diferida», tendremos una buena explicación de por qué, en efecto, a la Ilustración le es dado pensar algo que en cambio no puede *realizar:* esa articulación de modelos de subjetividad –que es tanto política como epistemológica– formalizados conforme a una pauta radicalmente materialista –y los intentos de desarrollar autómatas, teatros de la memoria, etc., acaso representan denodados esfuerzos por lograrlo–. Sin embargo, los dispositivos dominantes de organización del saber –archivos, libros, cuadros, bibliotecas, universidades– en ese tiempo permiten únicamente «realizar» el modelo «archivístico» de espíritu, un modelo que es todavía de interiorización-sedimentación-archivo y que tiene en el proceso de atenuación en la conciencia de la sensación, y en la potencia de su rescate por la memoria, su modelo paradigma.

Los dispositivos contemporáneos de organización –producción, gestión intersubjetiva, almacenaje– del conocimiento hacen que, en cambio, ese modelo de espíritu –entendido como escenario-cueva de interiorización– resulte, por su parte, cada vez más obsoleto, a favor ahora de otro *rotundamente exteriorizado* que es pura puesta en superficie reticular, y para el que el proceso fundamental de las síntesis productivas no se produce «hacia dentro», profundizando en las capas cada vez más remotas y alejadas «en el pasado», sino, al contrario, en la horizontalidad misma de una red abierta y dispersa de *clusters* interconectados. Todo ello conlleva transformaciones de enorme calado –una auténtica *mutación*[20]– para las producciones culturales y la totalidad de los dispositivos de organización del conocimiento, alcanzando incluso a los modos de su misma institucionalización –y hasta la organización de su economía propia, como ya hemos visto.

La nueva *pragmática de los saberes* –la forma en que ellos se producen, legitiman y archivan– empieza a situarse de modo irreversible en esa arquitectura neural de las redes telemáticas, que interconectan las bases de datos y, más en general, la totalidad efectiva de los espacios públicos de consignación de resultados de los procesos de investigación y generación de conocimiento. Y ello hasta un punto que nos sitúa cada vez de modo más evidente en el escenario de un modelo general epistémico –nada alejado del pronosticado por Lyotard (1989) en su célebre y tan mal comprendido informe sobre la condición del saber en las sociedades desarrolladas– que cada vez adopta más la forma de un *inconsciente maquínico,* de una pura *memoria_RAM,* de una estructura en rizoma en la que todo efecto de verdad, o valor del saber, es el resultado de la confrontación, en su espacio abstracto y exteriorizado, de, virtualmente, cada uno de los enunciados y teorías con todos los otros, en ese mismo *dominio público.*

Estaríamos, entonces, en el escenario cumplido de una modelización diferencial de las formaciones del saber que, cumplido un proceso de *radical desanimización, falsa* y

[20] He desarrollado este tema pormenorizadamente en *Cultura_RAM* (Brea, 2007).

deja atrás la tradicional conceptualización del «espíritu» –tanto la cristiana como la revisada por el idealismo– bajo figuras desarrolladas a imagen y semejanza –amplificada– del modelo *mnemónico* de la ontoteología, del modelo de mente trazado desde el perfil psicologista –en el sentido fuerte de una noción de *psyché*– que domina en toda la tradición occidental. De tal forma que incluso la propia idea de «intelecto general» –abocetada en un tímido avance del *materialismo* para suplir las viejas nociones todavía animistas de espíritu absoluto y razón trascendental– tendería ahora a ceder paso a otra de, efectivamente, *inconsciente maquínico,* productivo. Es ahí, en la potencia crítica de ese modelo desplegado visionariamente en las reconstrucciones deleuzianas de la lógica del sentido, donde de hecho anida toda la fuerza política –tal como asalta en el anti-Edipo– de la tentativa de cartografiar qué pueda significar pensar –conocer, producir sentido, conocimiento– bajo una perspectiva radicalmente materialista.

Pongamos que ése sea el verdadero gran desafío –al mismo tiempo epistemológico y político, se verá– para nuestro tiempo: mostrar cómo aquella figura heurística trazada por la Ilustración –y desplazada a la periferia docilizada de una mera «idea estética»– puede no sólo alcanzar realización efectiva –en el asentamiento irrevocable de las nuevas *pragmáticas de los saberes*–, sino recuperarse en el orden de una formalización efectiva para ser usada por las tradiciones del pensamiento crítico como herencia y valor propio.

Para las imágenes y sus formaciones, el *régimen estético* –ese que hace que, por retícula, conozca *lo que no conoce,* piense *lo que no piensa*– alcanzaría su forma cumplida en el dominio de la *imagen electrónica,* en el que la articulación de sus formaciones tiene (a diferencia de las propias de la imagen-materia o la fílmica) la sintaxis reticular, plana y no secuenciada según un orden de relato específico, característica de las memorias de gestión y procesamiento: la forma de las *memorias RAM* en que se hace productivo el encuentro de los datos entre sí (de lo ajeno con lo ajeno, en la expresión de Benjamin) por amplia que sea la distancia entre ellos. Se trata aquí, entonces, de un modo de memoria volátil y de proceso, que adquiere su potencial justamente de la capacidad de relacionar y poner en conexión instantánea todo aquello que, pese a ser diferencia de la diferencia, de una u otra forma pertenece al mismo escenario, al mismo *sistema-rizoma,* a la misma *episteme difusa.* Y su fuerza es justamente la de instrumentar esa construcción de co-pertenencia que instituye la nueva arquitectura de los imaginarios, desplegados en una proliferación expansiva de *constelaciones-red* en cuya irradiación se juega la fábrica activa de las nuevas formaciones de lo subjetivo.

Ello sentencia el desplazamiento efectivo de los contemporáneos dispositivos de gestión de conocimiento –y los relacionados con el del visual han entrado en ese régimen gracias a los potenciales específicos de la *e-image*– al territorio emplazado por el *régimen estético,* en el que las *máquinas de producción del conocimiento* revisten un carácter plenamente exteriorizado y prefigurado en la forma de un puro inconsciente activo, sin otra tensión de reflexividad –o conciencia de conciencia– que el instantáneo *momento de sinapsis* que, como un pulso sin resonancia, ensaya fulminantemente, una y otra vez, conectar innumerables recorridos por toda la extensión de una *red de redes* en la que cada enunciación, cada encadenamiento de imágenes o datos, es puesto a prueba doblemente, y al mismo tiempo, por las ecuaciones de identidad y diferencia

que él efectúa frente la tensión de estructura, de rizoma, ante la que moviliza su juego propio.

Nuevas humanidades: el análisis *implicado* (y el modelo del *soft computing*)

Aquí ya no cabe ninguna tentativa de distancia. El saber *que sabe* y el saber acerca *del que se sabe* comparten escenario, esa radialidad expansiva de las interconexiones que modula la nueva institución de las pragmáticas del saber, de las formaciones cognitivas. El objetivo sigue siendo, cómo no, arbitrar dinámicas y mecanismos que permitan garantizar la discriminación, que una regulación crítica de esas pragmáticas sea posible, e incluso que quepa orientarlas conforme a un interés cognitivo común, no rendido a la negociación de los [intereses] instrumentales privados. La cuestión es que, ahora, ya no cabe duda de que ese tipo de operaciones –sean las que sean– han de hacerse desde dentro, emergiendo desde el mismo territorio en quieren ser efectivas; que carecen de un afuera en el que postularse y posicionar su mirada, desde el que actuar como «observatorios» de época, esa especie de telescopios del *espíritu de los tiempos* que permitirían retrazar su planisferio, acaso su carta astral. El dispositivo que aquí se trata de activar opera más a la manera de un sismógrafo, capaz de detectar las sacudidas del tiempo –fundamentalmente porque es víctima, *altamente sensibilizada,* de ellas–. Termómetro del mundo, hoy las *nuevas humanidades* no podrían querer ser otra cosa que la sonda arrojada, suicida, al corazón de su magma incendiado.

Acaso encontraríamos el camino –en lo que concierne al menos al análisis de las imágenes, de las formaciones de imaginario con alcance y potencial simbólico– siguiendo esa especie de «simpatía analógica» por la que incluso han llegado a pretenderse –las prácticas analíticas– sustitutos eficientes de las propias productivas, de representación. Sin que podamos saber muy bien de cuál de ellas partió inicialmente el movimiento –si fueron las disciplinas teóricas las que empezaron por interesarse en las prácticas por su potencial de generación cognitiva, o fueron más bien las propias prácticas las que lo iniciaron, en su afán simultáneo de autocrítica inmanente y sobrecarga de valor de conocimiento–, lo cierto es que hubo un tiempo cercano que acertó a pensar las propias prácticas como disueltas –o disolubles– en la mera actividad del análisis de las condiciones en que ellas mismas se hacían posibles. Tomando el de éstas como momento cúspide –en lo que a ejercicio de lucidez se refiere, cuando menos– de su propio desarrollo efectual, acaso habría que pedir ahora a las disciplinas analíticas aventurarse a la puesta en práctica de similar aventura crítica, la tensión de una dinámica que las lleve a poder escrutar su propia *estancia* con pareja mirada interrogante, (auto)crítica.

Tal vez ello les exigiría el abandono de toda soberbia epistémica, la de creerse afincadas en algún lugar al que –por posición de autoridad disciplinar, por invocación de algún acumulo histórico de realizaciones– correspondería por derecho algún saber propio, autónomo. No es así: no hablamos sino de instrumentales analíticos que aspiran a elucidar el desarrollo de las formaciones discursivas de un tiempo y una culturalidad –en la que ellas mismas se implican, de la que ellas mismas son parte–. No hay

entonces, de un lado, un objeto –digamos las prácticas– y, del otro, un instrumento –digamos las disciplinas– que se muevan en escenarios distintos. No: ambos pertenecen a una única y misma *inmanencia,* a un mismo orden del discurso, a un mismo *sistema-rizoma* que los envuelve e implica por igual. Y si bien cada uno de sus respectivos juegos de lenguaje produce eficacias distintas, no cabe en ningún momento olvidar que el trabajo elucidatorio que corresponde a las disciplinas se realiza con exactamente los mismos materiales –los conceptos, las ideas, las formas enunciativas que los expresan y modulan– que crean y producen tanto ellas mismas como las propias prácticas a las que su movimiento se dirige. Y no cabe olvidarlo por una razón fundamental: que el propio trabajo crítico, intérprete, consiste precisamente y sobre todo en sacar a la luz las dependencias que con cada *horizonte-sistema* (con cada universo de discurso, pero en la particularidad de su pertenencia a una historicidad y una culturalidad diferencial) guarda cada juego de lenguaje, enunciación o formación discursiva –qué menor autoexigencia, entonces, que la de, propedéutica obliga, poner antes en juego y desnudamiento el conocimiento de las propias.

Conceptos que analizan conceptos, *formaciones discursivas* que analizan *formaciones discursivas,* el *efecto análisis* que aspira a situar cada uno de ellos y ellas en sus marcos epistémicos propios requiere así abrirse a una economía de ecos diferenciales que, como una red extendida de espejos –tendidos cuanto más hacia los márgenes del *sistema-rizoma* mejor, puesto que allí el roce de las diferencias con las diferencias es mayor–, devuelve a cada parte noticia de la producción particular que el resto de los efectores de discursividad promueve, y cómo ella se engrana a la constelación de conjunto. Jugando, entonces, su diferencia propia en la atención al entrecruce que con la multiplicidad diversa de los otros movimientos, juegos y usos de las formaciones discursivas y de representación realiza su propio actuar enunciador, el *efecto análisis* resulta de la decantación de los choques y resonancias que mantiene tanto en su encuentro y fricción disensual con todas las otras, como con el *efecto espejo* que ello le proporciona –y facilita corregir– de sus propias conceptualizaciones.

No llamaremos a esto simplemente interdisciplinaridad –acaso la denominación de *antropología simétrica* propuesta por Bruno Latour tenga mucho mayor alcance– sino un programa que, en el análisis de cualquier objeto, empieza por poner en batería de trabajo contiguo una multiplicidad de disciplinas, enfoques y objetivos que horquillan el objeto y su contexto de muy variadas maneras y desde distintos lugares. De la multiplicidad de *inputs* que cada disciplina y enfoque recoge, devuelve un *output* borroso que distribuye a su vez al conjunto del *sistema-red-analizador,* de tal manera que cada participante en él asume el efecto de *retrocorrección* que recibe por su inmersión en la red *semántico-epistémica* en que participa, al proporcionarle ésta no sólo la data depurada del objeto y su constitución, a través de una constelación de acercamientos diferenciales, sino también una *imagen de otredad* –equivalente a la que el sujeto recibe de la percepción que de sí el otro tiene– que lo enfrenta a un conocimiento implícito de las propias condiciones –y dependencias, e intereses de todo orden– bajo las que la propia disciplina –ciega para sus cegueras, ciega para sí misma– actúa.

Puede que eso reste a cada una de ellas aplomo y certidumbre, pero a la vez le permite afrontar de un modo más riguroso la misma constitución de su objeto de estudio

–en efecto, debida a un enjambrado de entrecruces y participaciones similar–. Nada, ningún objeto del mundo que habitamos –y no me refiero sólo a los objetos culturales, sino a la totalidad de los que se refieren a nuestra condición humana–, carece de esa constitución poliédrica, en la que tanto participan dimensiones puramente materiales, funcionales o técnicas como otras de específica dimensión simbólica, cultural; de tal modo que *la totalidad de los objetos antropológicos* con que nos relacionamos –imágenes, narrativas, pero también instituciones sociales, formaciones jurídicas, ordenamientos de lo político, estructuras de articulación afectiva, formas de sujección…– resulta del acrisolamiento estratificado de una multiplicidad de factores y agenciamientos –actuando en diferentes niveles y escriturando en el objeto esa misma condición amalgamada de una diversidad irreductible de dimensiones–, que sólo la puesta en paralaje y batería de una diversidad de disposiciones disciplinares puede, por triangulación, situar.

Incluso puede que, en efecto, y siendo ello así, la puesta en juego de ese tipo de programaciones analíticas –esa especie de organización de programas multidisciplinares articulados a la manera del *soft computing*– no sea únicamente una responsabilidad de orden epistemológico, sino también y al mismo tiempo una de orden *político*. En tanto estos modelos apuntan a la constitución de un modo de conocimiento que desborda los potenciales de cualesquiera agenciamientos individualizados –no digo ya los de sujetos particulares, sino incluso de cualesquiera instancias productoras de conocimiento aisladas–, exigen una renegociación completa de la forma en que se constituyen los modelos de colectivización, tanto de los saberes como de los procesos de toma de decisión que se siguen de ellos. Acaso aquí, por tanto, una fórmula de «democracia extendida» como la propuesta por Latour con su «parlamento de las cosas» pueda resultar eficaz, en tanto que ella hace entrar esa propia constitución poliédrica –técnica y cultural en toda su complejidad– de las «cosas» –de los objetos antropológicos complejos, diríamos quizás mejor.

Para lo que aquí de cualquier modo nos interesa, acaso lo importante no sea tanto aquilatar en detalle final el formato de la *programación* aplicable, cuanto resaltar, para terminar, dos aspectos que sí son, entendemos, cruciales. El primero, que esas programaciones *analítico-críticas* han de ser articuladas bajo la forma pluralizada de la *puesta en batería* de una constelación amplia y abierta de recursos analítico-disciplinares –entre los que la tarea de la captura de datos recae distribuida– expuestos al efecto de retrocorrección que el recibimiento de los *outputs* retornados al sistema-red por cada operador analítico reclame. Y el segundo, que de su aplicación se siguen no sólo consecuencias de orden epistemológico –digamos, el mayor o menor grado de verdad de las interpretaciones decantadas– sino también de orden político, y ello por cuanto el mundo que habitamos no es –única ni principalmente– de *naturaleza natural,* sino él mismo resultado del acrisolamiento y la decantación del conjunto de operaciones simbólico-interpretativas que se van poniendo en juego en el curso del tiempo, en cada situación y escenario; él mismo no más que el momento vectorial que señala una dirección de caída para el *sistema-rizoma* de las formaciones discursivas que lo atraviesan y recorren, en toda la tensión de su complejidad agonística, de su permanente estado de confrontación recíproca.

Interpretar así el mundo y transformarlo no son ya operaciones separables: la constitución del mundo que vivimos está por entero en juego en cada acto interpretativo –puesto que lo que llamamos *mundo* no es otra cosa que la decantación de una serie de actos cuya última naturaleza es discursiva, cultural– y no cabe pensar *acción práctica alguna* que no *complique* (*co-implique,* diríamos) en sí misma toda la densidad de un acto interpretativo –y su vinculación, por tanto, con una u otra formación discursiva–. La cuestión política, por lo tanto, se dirime hoy también y por excelencia en el escenario conflictual de los saberes –y las prácticas de producción de las formaciones discursivas–. Sin duda, eso decide la trascendental importancia que recae sobre el horizonte de unas *nuevas humanidades:* sobre ellas –y en tanto que programas analíticos abiertos a la retrocorrección– pesa la responsabilidad de reordenar el campo de los saberes y las prácticas, en tanto que (in)disciplinas capaces de suspender su propia soberbia epistemológica –al desplegarse como ejercicios de autocuestionamiento inmanente pivotantes en su apertura al escenario multidisciplinar– y ordenar el trazado de la programación en batería para la mejor consecución de ideales reguladores de los que, al cabo, ellas son memoria viva. Lo que está en juego en su reforma es, entonces, mucho más que el mero futuro de la buena *crítica* –pero él también, por supuesto–. A su lado, claro está, el de las *buenas conversaciones* –palabras mayores ya– y, muy cerca, el de la amistad, el futuro *de la amistad en el mundo*. Pero más allá, también, el de la propia constitución de éste, del mundo, en lo que esa *buena crítica* de las formaciones discursivas nos depara en retorno la forma del destino que día a día nos corresponde compartir –como *humanidad,* quizá todavía querríamos decir.

Bibliografía

ADORNO, T. W. ([1969] 2004), *Teoría estética, Obras completas VII,* Madrid, Akal.

AGAMBEN, G. (2005) *Profanaciones,* Barcelona, Anagrama.

— (1996), *La comunidad que viene,* Valencia, Pre-textos.

BHABHA, H. (1994), «El compromiso de la teoría», en *El lugar de la cultura,* Buenos Aires, Manantial.

BAL, M. (2006), «Conceptos viajeros en las humanidades», *Estudios Visuales* 3 (diciembre), pp. 27-77.

BARTHES, R. (1997), *Sade, Fourier, Loyola,* Madrid, Cátedra.

BELTING, H. (2007), *Antropología de la imagen,* Madrid, Katz.

BENJAMIN, W. ([1936] 1973) «Fragmento teológico-político», «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y «Tesis de filosofía de la Historia», en *Discursos Interrumpidos I,* Madrid, Taurus.

BERGSON, H. (2004), *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze,* Madrid, Alianza.

BREA, J. L. (2007), *Cultura_RAM: mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica,* Barcelona, Gedisa.

BRYSON, N. (2004), «La cultura visual y la escasez de las imágenes», en «Respuesta a "El esencialismo visual" de Mieke Bal», *Estudios Visuales* 2 (diciembre), pp. 51-54.

CHIAPELLO, E. y BOLTANSKI, L. (2002), *El nuevo espíritu del capitalismo,* Madrid, Akal.

CRARY, J. (2007), *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX,* Murcia, Cendeac.

— (2008), *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna,* Madrid, Akal.

DE MAN, P. (1998), *La ideología estética,* Madrid, Cátedra

DEBORD, G. ([1968] 2007), *La sociedad del espectáculo,* Valencia, Pre-textos.

DELEUZE, G. (1987), *Diferencia y repetición,* Gijón, Júcar.

— (2003), *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1,* Barcelona, Paidós.

— (2004), *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia,* Barcelona, Paidós.

— (2007), *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2,* Barcelona, Paidós.

DERRIDA, J. (1995), «Historia de la mentira: prolegómenos», conferencia dictada en Buenos Aires, publicada en www.jacquesderrida.com.ar [2008] [ya no existe la página. Existe una publicación de la Universidad de Buenos Aires, 1997].
— (1996), *Mal de archivo: una impresión freudiana,* Madrid, Trotta.
— (1999), *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines,* París, Réunion des Musées Nationaux.
— (2001), *La verdad en pintura,* Barcelona, Paidós.
— (1989) *Memorias para Paul de Man,* Barcelona, Gedisa.
DIDI-HUBERMAN, G. (2004), *Lo que vemos, lo que nos mira,* Buenos Aires, Manantial.
ÉLUARD, P. (1950), *Le dur désir de durer,* París, Bordas.
FOSTER, H. (2004), *Diseño y delito: y otras diatribas,* Madrid, Akal.
FOUCAULT, M. (1997), *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas,* Madrid, Siglo XXI.
— (1980), *La arqueología del saber,* México, Siglo XXI.
GUATTARI, F. y NEGRI, A. (1999), *Las verdades nómadas & General Intellect, poder instituyente, comunismo*, Madrid, Akal.
HARDT, M. y NEGRI, A. (2002), *Imperio,* Barcelona, Paidós.
JAY, M. (2003), «Regímenes escópicos de lo moderno», en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural,* Buenos Aires, Paidós.
— (2008), *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX,* Madrid, Akal.
KRAUSS, R. E. (1997), *El inconsciente óptico,* Madrid, Tecnos.
LACAN, J. (2002), *Escritos,* México, Siglo XXI.
LATOUR, B. (2007), *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica,* Buenos Aires, Siglo XXI.
LAZZARATO, M. (2002), *Puissances de l'invention,* Barcelona, Les Empêcheurs de Penser en Rond.
LYOTARD, J.-F. (1989), *La condición posmoderna,* Madrid, Cátedra.
MIRZOEFF, N. (2003), *Introducción a la cultura visual,* Barcelona, Paidós.
MITCHELL, W. J. T. (1994), «The pictorial turn», en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation,* Chicago, The University of Chicago Press.
MOUFFE, C. (1999), *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical,* Barcelona, Paidós.
NANCY, J.-L. (2006), *Noli me tangere: ensayo sobre el levantamiento del cuerpo,* Madrid, Trotta.
RANCIÈRE, J. (2002), *La división de lo sensible: estética y política,* Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
— (2005), *El inconsciente estético,* Buenos Aires, Del estante.
RAWLS, J. (1979), *Teoría de la justicia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
TAYLOR, C. (2003), *Fuentes del yo: la construcción de la identidad moderna,* Barcelona, Paidós.
VALÉRY, P. ([1928] 1999), «La conquista de la ubicuidad», en *Piezas sobre arte,* Madrid, Visor.
YÚDICE, G. (2003) *El recurso de la cultura,* Barcelona, Gedisa.

Cuadro sinóptico: las tres eras

	imagen-materia	**film**	***e-image***
Características técnicas	Indisociabilidad Unicidad	Capa sobrepuesta Reproductibilidad	Floración fantasmal (psi) Productibilidad ilimitada
Tiempo de la imagen	Estática	Dinámica (imagen-movimiento)	Imagen-tiempo
Tipo de memoria	ROM (archivística)	REM (retiniana)	RAM (red, proceso)
Potencia simbólica	Promesa de duración Promesa de individuación radical	Sujeto emancipado Humanidad cosmopolita	Intelección general
Forma discursiva	Pintura (arte tradición)	Cine (industria cultural) Arte como vanguardia autonegación	Cultura visual Arte como espectáculo integrado
Condiciones de visionado	Espacialización	Oscurización	Ubicuidad-1.000 pantallas
Modo de economía	De comercio (mercado)	Distribución	De experiencia (atención/abundancia)
Régimen escópico	Pictorialista Ocularcéntrico	Ocultación/develación (ideología estética)	Hipervisión administrada (sociedades de control)
Tipo de conocimiento que produce	Ontoteológico-logocéntrico	Historicista-interpretativo	Diferencia por diferencia
Estudios especializados	Estética metafísica	Historia del arte Estética antitética	Estudios críticos
Carácter episteme	Dogmático-teológico	Histórico social	Biopolítico
Época/proyecto civilizatorio	Plato-cristiano	Moderno-ilustrado	Posmoderno/poscolonial

Índice

Advertencia previa 5

I. IMAGEN-MATERIA

Promesa de eternidad 9
Máquinas de detención: la imagen *estatizada* 11
Imágenes: *memorias de archivo* 13
Unicidad: el *objeto singularísimo* 15
Promesa de individuación: el *sujeto singularísimo* 17
Espacialización 19
Comercios de la imagen 21
Ocularcentrismo: *visión y verdad* 23
Pictorialismo: *visión y ceguera* 25
Memoria, visualidad y ontoteología 27
Apéndice. Visión *y creencia:* el *efecto de verdad* de las imágenes 32

II. FILM

Visiones de un *ojo técnico* 37
film 39
La memoria como *duración* (o la *persistencia retiniana* del 1/24 de segundo) 41
JetztZeit: la *pequeña puerta* 44
Imagen-movimiento 45
Industrias *de la conciencia,* economías de distribución 48
Camera Obscura 51
Flujos de la diferencia: diferencia *sin* repetición 53

Antitética del arte (en la era de la imagen técnica) 55
Desocultación e ics óptico: la ideología estética 58
Historicidad: tiempo y relato 60
Sueño, proyección, proyecto 63

III. E-IMAGE

e-spectros 67
1.000 pantallas: ubicuidad 69
Imagen, fantasma, mercancía: rastros de lo infraleve 71
Imágenes-tiempo: el *diferir* de la diferencia 73
La era de la ~~(re)~~productibilidad electrónica 75
Site (in)specificity: la conquista de la ubicuidad 77
In-memory: (an)archivos/redes *neurales* 79
whatisthematrix 81
Autómatas psíquicos: la entropía – y los nuevos no-numentos 83
Memoria… de diferencia 85
Inteligencia-artificio (RAM) 87
Recepción 2.0 89
Innumerabilia: la (nueva) economía de las e-imágenes 92
El fin de la separación: la economía-política de la cultura contemporánea 94
Extensiones del *procomún:* capitalismo cognitivo *vs.* propietario 97
En construcción: nuevas formaciones de subjetividad 100
Economías de *abundancia vs.* economías de *lo suntuario* 103
Coalición 2.0: (pequeña) teoría de las multitudes interconectadas 108
e-Utopías 111
Imágenes, máquinas de la visión: la *emergencia* de la *cultura visual* 114
Arte *vs. cultura visual*. La urgencia de unos *estudios críticos sobre cultura visual* (algunos pensamientos sueltos) 116
Hipervisión administrada (regímenes escópicos de nuestro tiempo) 121
Potencias simbólicas, narrativas civilizatorias 123
Saber (de) las imágenes 127

Bibliografía 137
Cuadro sinóptico 139

Akal / Estudios visuales

ESTUDIOS VISUALES
La epistemología de la visualidad en la era de la globalización
José Luis Brea

OJOS ABATIDOS
La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX
Martin Jay

SUSPENSIONES DE LA PERCEPCIÓN
Atención, espectáculo y cultura moderna
Jonathan Crary

EL UMBRAL DEL MUNDO VISIBLE
Kaja Silverman

TEORÍA DE LA IMAGEN
W. J. T. Mitchell

Dividido en tres grandes fases, las de la imagen-materia, el film y la imagen-electrónica, el presente libro analiza cómo las distintas formas técnicas propician modelos diferenciales de producción, distribución y recepción de imágenes.
El resultado es un ensayo único en el panorama español, pues, si bien es relativamente frecuente encontrar «historias» de una u otra de las prácticas de producción de imaginario en cada una de las eras que en el libro se describen –«historias de la pintura», del «cine» o incluso del «arte electrónico» o la «imagen electrónica»–, no existe ninguna «historia de la imagen» como tal que la afronte desde una perspectiva teórico-crítica atendiendo a cómo en ella se organizan las narrativas generales que regulan su fuerza simbólica más característica.

José Luis Brea es profesor de Estética y Teoría del arte contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid. Director de las revistas *Estudios Visuales* y *::salonKritik::*, crítico de arte y miembro del consejo asesor del proyecto ARTNODES, ha comisariado diversas exposiciones. Entre sus últimos libros cabe destacar *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo* (2007) y *cultura_RAM. mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007). Es asimismo el editor responsable de *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005), publicado en esta misma colección.

ISBN 978-84-460-3139-0
9 788446 031390
www.akal.com
akal
Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.